Schiller-Schriften

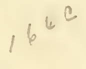
von

Kuno Fischer.

Erste Reihe.



1. Schillers Jugend- und Wanderjahre in Selbstbekenntnissen.
2. Schiller als Komiker.





Heidelberg.
Carl Winter's Universitätsbuchhandlung.
1891.

Schiller-Schriften

von

Kuno Fischer.

1.

Schillers
Jugend- und Wanderjahre
in
Selbstbekenntnissen.

Von

Kuno Fischer.

Zweite neubearbeitete und vermehrte Auflage
von „Schillers Selbstbekenntnissen“.



Heidelberg.
Carl Winter's Universitätsbuchhandlung.

Vorwort.

Nach langer Abwesenheit im Buchhandel erscheint jetzt die erste Sammlung meiner Schiller-Schriften in neuer und neubearbeiteter Auflage. Sie ist aus einer Reihe von Vorträgen entstanden, die ich einst in der Rosengesellschaft zu Jena gehalten und deren Spur ich in den Worten der Einleitung bewahrt habe.

Nun hat die erste Schrift „Schillers Selbst-Bekenntnisse" eine so durchgreifende Umgestaltung und Erweiterung erfahren, daß es mir angemessen scheint, sie in ihrer gegenwärtigen Gestalt „Schillers Jugend- und Wanderjahre in Selbstbekenntnissen" zu nennen. Vier Abschnitte sind völlig neu: „Die Lauralieder", „Der Streit in der Seele des Dichters", „Die Bilder des Todes", „Der Herzog Karl und Schiller". Was die übrigen betrifft, so wird man sehen, wie viel ich darin geändert und hinzugefügt habe.

Ich will die Entstehung und Entwicklung unseres größten tragischen Dichters aus ihren psychischen Grundmotiven erklären: aus den Seelenzuständen und Seelenkämpfen Schillers, die zu diesem Zweck tiefer und deutlicher erkannt sein wollen, als man dieselben zu sehen pflegt. Hier ist eine psychologische Frage klarzustellen und zu lösen, die ich in der Erkenntniß Schillers für eine der wichtigsten und schwierigsten halte.

Den tragischen Dichter ergänzt der komische. Daher ist „Schiller als Komiker" das Thema der folgenden Schrift. Und da „Schiller als Philosoph" das der dritten ausmacht, so habe ich von den gegenwärtigen Betrachtungen die philosophischen Bekenntnisse ausgeschlossen und auch „Die Künstler" hier nur so weit beleuchtet, als diese ideenvolle Dichtung den Dichter selbst und die Auffassung seines Künstlerberufs abspiegelt.

Heidelberg, den 10. November 1890.

Kuno Fischer.

Inhalt.

I. Schillers Jugend- und Wanderjahre.

Dichter und Künstler.

Der Name Schiller ist mit Jena eng und für immer verknüpft, denn der Dichter hat unserer Universität und Stadt über ein Jahrzehnt angehört und an keinem Orte länger als hier verweilt. Darum glaubte ich kein besseres Thema wählen zu können, um mich bei Ihnen einzuführen, als eine diesem Manne gewidmete Betrachtung. Freilich werde ich auch innerhalb der Grenzen, die ich dem Thema gestellt habe, nicht im Stande sein, dasselbe bei der Größe des Gegenstandes in der Kürze der Zeit zu erschöpfen. Ich spreche nicht von dem Mangel der eigenen Kraft, denn es ist eine der wohlthätigen Wirkungen, die das Große auf uns ausübt, daß man ihm gegenüber sich und seine Schranken vergessen darf. Die beste Art sich

vor ihm zu retten ist, daß man es liebt und erkennt; diese Liebe ist auch Größe, ja die erste Bedingung, um es zu schaffen.

Es giebt dafür kaum ein höheres Beispiel als Schiller selbst, in welchem die Liebe zum Großen und Erhabenen Natur und Genie war: sie hat ihn zum Dichter gemacht und zu diesem Dichter, den die Welt kennt. Daraus erklärt sich auch die Bewunderung und Sympathie, die er in den Jünglingen erweckt, denen es bei unverdorbenem Gemüth wohl thut, große und hinreißende Vorstellungen zu empfangen. Ich weiß wohl, daß es auch an solchen nicht gefehlt hat, die mit einer selbstgefälligen und eingeredeten Geringschätzung Schillers Staat machen wollten. Doch ist diese Art stets geistig gering gewesen und mit den Autoritäten, denen sie nachgeredet haben, aus unserem Gesichtskreise verschwunden.

Der Zug nach Größe ist bei aller poetischen Triebkraft dem Künstler nicht ebenso günstig als dem Dichter. Die Dichtkunst soll Leben schaffen und darstellen; je lebensvoller ihre Geschöpfe, um so vollkommener sie selbst. Nun kann die Neigung zum Erhabenen sie leicht ins Maßlose führen und

dadurch die Natürlichkeit ihres Werkes verunstalten. Nehmen wir einen Menschen, dessen gewaltige Natur ihre Vorstellungen ins Große treibt und sich nur in den größten befriedigt, dessen Phantasie zugleich diesen Ideen Form und Ausdruck zu geben strebt, so wird hier die vorstellende Kraft mit der formgebenden in Streit gerathen: jene gehört dem Dichter, diese dem Künstler. Wir sehen einen Kampf zwischen Dichter und Künstler in derselben Natur vor uns: einen Kampf, worin keine von beiden unterliegen darf, ein großartiges und erhebendes Schauspiel, wenn beide siegen, indem zuletzt beide einander gleichkommen.

Dieses Schauspiel wollen wir betrachten, wie es Schiller in sich erlebt und durchgekämpft hat, wie er den Dichter in sich zum Künstler erzogen. Beide Kräfte waren in ihm gleich mächtig und ursprünglich; aber die künstlerische mußte erst unter der dichterischen leiden, weil sie deren überquellenden Inhalt nicht bezwingen und in die sicheren Formen des Kunstwerks fassen konnte. Doch wollte sie ihn gestalten und griff nach der lebendigsten Form, die es giebt: nach der dramatischen. Der Dichter lebte in seinen Ideen, die er nach dem Offenbarungsdrange seiner

Natur ins Gewaltige und Ungeheure steigerte; der Künstler wollte diese Vorstellungen in Charakteren ausprägen, die jetzt nichts anderes werden konnten, als Vervielfältigungen und Abbilder des Dichters.

Der poetische Entwicklungsgang der Jugend Schillers, den ich zu schildern beabsichtige, fällt in eine der bewegtesten Zeiten der Weltgeschichte: es ist das vorletzte Decennium des vorigen Jahrhunderts. Im Anfange dieses Jahrzehnts erscheint die kantische Philosophie, gegen Ende desselben beginnt die französische Revolution. Den größten Theil seines männlichen Blüthenalters (1779–1789) füllen seine Wanderjahre, die damit anheben, daß er aus der Heimath flieht, um ein Dichter bleiben und werden zu können, und die damit enden, daß er nach mancherlei Lebensstürmen und vielem Ungemach sich hier eine neue Heimath und einen eigenen Herd gründet.

Von dem Tage seiner Geburt, den 10. November 1759, bis zu dem Ende seiner Wanderjahre erstreckt sich ein Menschenalter, das von der Mitte des siebenjährigen Krieges bis zu dem Anfange der französischen Revolution reicht. Die vier ersten Jahre der Kindheit hatte er in Mar-

bach, die nächsten drei, von Ende 1763 bis Ende 1766, in Lorch zugebracht; dann folgten die sieben Jahre der Knabenzeit in Ludwigsburg, wo er zur Vorbereitung für die Klosterschule, um Theologie zu studiren und Pfarrer zu werden, die Lateinschule durchlaufen hatte, als der Herzog Karl Eugen von Württemberg in sein Leben eingriff und den Vater bestimmte, ihn der Militärschule, die der Herzog selbst begründet hatte und leitete, zu übergeben. Den 17. Januar 1773 wurde Schiller ein Zögling dieser Anstalt und blieb es acht Jahre lang; der Herzog ließ ihn kostenfrei erziehen und hatte versprochen, für seine Laufbahn zu sorgen, wogegen Schiller verpflichtet war, lebenslänglich dem Hause Württemberg zu dienen. Im November 1775 wurde die Anstalt von der Solitüde, wo sie entstanden war, nach Stuttgart verlegt. Nachdem Schiller zuerst Rechtswissenschaft, dann vier Jahre hindurch Medicin studirt hatte, wurde er den 14. December 1780 aus der Militärakademie (die damals noch nicht „hohe Karlsschule" hieß) entlassen und erhielt jetzt die an Rang und Sold gleich elende Stelle eines Feldschers bei einem abgängigen Grenadierregiment. Seine erste poetische

Großthat führte Mißhelligkeiten herbei, in Folge deren ihm der Herzog „bei Strafe der Cassation und Festung das Komödienschreiben“ untersagte.

Der Abend des 22. September 1782 war der Zeitpunkt seiner Flucht von Stuttgart nach Mannheim, der 11. Mai 1789 der Tag seiner Uebersiedlung nach Jena, wo er als Professor in der philosophischen Facultät Vorlesungen über Geschichte halten sollte. In der Zwischenzeit hatte er zuerst als Flüchtling in Mannheim, Oggersheim und Bauerbach, dann als Theaterdichter in Mannheim, zuletzt, seinen dichterischen und schriftstellerischen Arbeiten hingegeben, im engen Freundschaftsbunde mit Körner zu Leipzig, Dresden und Weimar gelebt.[1]

Wie standen in diesem Zeitenlauf die Gestirne der deutschen Litteratur? In Schillers Geburts-

---

[1] Oggersheim: von Mitte Okt. bis Anfang Dec. 1782. Bauerbach: vom 7. Dec. 1782 bis 20. Juli 1783. Mannheim: vom 27. Juli 1783 bis April 1785. Leipzig: vom 17. April 1785 bis 11. Sept. 1785. Dresden: vom 12. Sept. 1785 bis 20. Juli 1787. Weimar: vom 21. Juli 1787 bis 11. Mai 1789. Dazwischen fällt der Aufenthalt in Volkstedt vom 18. Mai 1788 bis Mitte Aug. 1788 und in Rudolstadt von Mitte August bis 12. Nov. 1788.

jahre begannen die Litteraturbriefe, mit ihnen die Epoche Lessings; im ersten Jahre seiner Ludwigsburger Schulzeit erschien Minna von Barnhelm, im letzten Emilia Galotti, dazwischen die Hamburgische Dramaturgie, Wielands Musarion, Herders Fragmente und Kritische Wälder, Klopstocks Oden. Während seiner Elevenzeit in der Militärakademie erschienen im ersten Jahre Klopstocks vollendeter Messias und Goethes Götz, im letzten Friedrichs des Großen Schrift über die deutsche Litteratur, dazwischen Clavigo, Werther, Stella und Nathan der Weise. Im Todesjahre Lessings erscheinen in demselben Sommer Kants Vernunftkritik und Schillers Räuber. Während dieser seine Wanderjahre beendet, empfängt die Welt die erste Gesammtausgabe der Werke Goethes und lernt darin Iphigenie, Egmont, Faust als Fragment und Torquato Tasso kennen (1787—90).

Unsere Sturm- und Drangperiode hat zwei Epochen erlebt: die erste in den siebziger Jahren hat Goethe begonnen und beherrscht, die zweite in den achtziger Jahren Schiller. Ein Jahrzehnt lag zwischen beiden. Im Jahre 1779, noch in den letzten Wochen des Winters, hatte Goethe seine

Iphigenie gedichtet und für immer seine Sturm- und Drangzeit beendet; nun sollte er sich staatsmännischen Aufgaben widmen und bald der erste Rathgeber seines jugendlichen Herzogs werden. Auf der Heimkehr von ihrer gemeinsamen Schweizerreise besuchten beide Stuttgart und waren einige Tage lang die Ehrengäste des Herzogs von Württemberg; sie standen neben ihm, als dieser den 14. December 1779 das jährliche Stiftungsfest seiner Akademie feierlich beging, die Preise austheilte und die Schlußrede hielt. Alle Augen waren auf den Dichter des Götz und Werther gerichtet. Unter den Schülern, welche Prämien empfingen, war der zwanzigjährige Schiller, der wider seinen Willen auf den Befehl des Herzogs noch ein Jahr Eleve bleiben mußte.

Der Herzog Karl Eugen von Württemberg und der Herzog Karl August von Sachsen-Weimar! Zwischen ihnen lag ein Menschenalter. Niemals haben zwei Fürsten, jeder in dem Leben eines unsterblichen Dichters, zwei so bedeutungsvolle und grundverschiedene Rollen gespielt, als diese beiden. Karl August hatte Goethen zu seinem Busenfreunde, seinem Rathgeber und Mentor erkoren; Karl Eugen

hatte Schiller durch einen gelinden Zwang, den er auf den Vater ausübte, unter seine Eleven gebracht, die er seine „Söhne" nannte. Daß er die künftige Größe Schillers nicht geahnt hat, wer wird es ihm vorwerfen? Er war nicht ohne Scharfblick für die Naturgaben dieses Zöglings. Als die juristischen Lehrer über den Mangel seiner Begabung klagten, hatte der Herzog bemerkt: „Laßt mir den, aus dem wird was!" Nachdem er die Abhandlung gelesen, womit einige Jahre später Schiller sich die Entlassung aus der Akademie erwerben wollte, hatte der Herzog zwar die Weisung ertheilt, daß er noch ein Jahr auf der Anstalt zurückzuhalten sei, aber zugleich das Urtheil hinzugefügt: „Ich muß gestehen, daß der junge Mensch viel Schönes gesagt und besonders viel Feuer gezeigt hat" (November 1779). Vielleicht hat der Herzog in dem Leben Schillers, ich meine nicht blos seine Schicksale, sondern auch seine Dichtungen, eine viel größere Bedeutung gehabt, als man bis jetzt erkannt hat, da man ihn gewöhnlich in der Lebensgeschichte unseres Dichters erscheinen läßt, wie den Pontius Pilatus im Glaubensbekenntniß. Vielleicht ist von dem Herzog ein positiver und

fruchtbarer Einfluß ausgegangen, der die Phantasie Schillers mächtig bewegt, bevölkert und in ihr fortgewirkt hat. Wenn es sich so verhielt, so war dieser Einfluß nicht das Verdienst seiner Erziehung, sondern die Wirkung seiner Persönlichkeit.

Doch wir wollen noch einen Augenblick bei der Scene verweilen, die uns fesselt: die erste Begegnung unserer beiden größten Dichter! Wie hätte Goethe ahnen können, daß unter den Zöglingen, die aus der Hand ihres Herzogs Schülerprämien empfingen und ihm dafür den Rock küssen durften, ein Jüngling war, der einst in der Weltlitteratur sich den Höhenplatz neben ihm erobern würde? Als sie neun Jahre später einander von Angesicht zu Angesicht kennen lernten, scheint von dieser ersten Begegnung nicht die Rede gewesen zu sein. Und was seltsam genug ist, Schiller beschreibt seinem Freunde Körner den Eindruck, den Goethe auf ihn gemacht, als ob er ihn zum erstenmal in seinem Leben gesehen. „Endlich kann ich Dir von Goethe erzählen, worauf Du, wie ich weiß, sehr begierig wartetest. Sein erster Anblick stimmte die hohe Meinung ziemlich tief herunter, die man mir von dieser anziehenden und schönen Figur

beigebracht hatte. Er ist von mittlerer Größe, trägt sich steif und geht auch so; sein Gesicht ist verschlossen, aber sein Auge sehr ausdrucksvoll, lebhaft, und man hängt mit Vergnügen an seinem Blicke. Bei vielem Ernst hat seine Miene doch viel Wohlwollendes und Gutes. Er ist brünett und schien mir älter auszusehen, als er meiner Berechnung nach wirklich sein kann. Seine Stimme ist überaus angenehm, seine Erzählung fließend, geistvoll und belebt". So lautet sein Brief aus Rudolstadt vom 12. September 1788.[1] Ist es nicht wunderlich, daß er von Goethes äußerer Erscheinung bisher nur aus den Schilderungen anderer ein Bild gehabt haben will, da er ihn doch neun Jahre früher mit eigenen Augen gesehen hatte? Von der äußeren Lebensgeschichte des bewunderten Dichters weiß er so wenig, daß er nicht einmal sein Geburtsjahr kennt!

II. Rousseau und Schiller.

1. Das Naturideal.

Unter gewissen Bedingungen, welche die Geistesrichtung eines Zeitalters mit sich bringt, ist der

[1] Schillers Briefwechsel mit Körner, herausg. von Karl Goedeke. 2. Aufl. Th. I. S. 218.

nächste und interessanteste Gegenstand für den Menschen er selbst, sein persönliches Innenleben, seine Gemüthserlebnisse und Stimmungen. Der poetische Gestaltungsdrang greift dann in das eigene Seelenleben und sucht darzustellen, was dieses leidenschaftlich bewegt. Welche Form sich diese Dichtung auch giebt, sie wird einen lyrischen Grundcharakter haben und sich in Selbstschilderungen des Dichters ergehen. Er spricht aus, was alle erregten Gemüther mit ihm, er am mächtigsten empfindet.

Um Werke solcher Art richtig zu würdigen, muß man mit der Gemüthslage des Dichters vertraut sein und in ihm den Menschen mehr als den Künstler betrachten. Hier ist der psychologische Gesichtspunkt zutreffender und fruchtbarer als der ästhetische. Dieser Gesichtspunkt ist auf die Jugendwerke Schillers anzuwenden, sie enthalten die Seelengemälde des Dichters, die mit ihm selbst fortschreiten: er ist das Original, sie sind die Abbilder.

Von diesen Dichtungen wird man daher nicht rühmen können, was Schiller seinen Posa dem göttlichen Kunstwerke nachrühmen läßt: „Den Künstler wird man nicht gewahr, bescheiden ver=

hüllt er sich in ewige Gesetze". Hier merkt man den Künstler, hier schaut er überall durch; er will sich und sich vor allen in seinen Dichtungen offenbaren. Aus den Jugendwerken unserer Goethe und Schiller empfangen wir die deutlichsten, lebhaftesten Eindrücke von ihnen selbst, wogegen es sich mit Homer und Shakespeare ganz anders verhält. Ihre Werke sind klar, ihre Personen dunkel. Hier darf man sagen: „Ihn, den Künstler wird man nicht gewahr". Der einzige Charakter Shakespeares, der angethan wäre, Selbstbekenntnisse zu schreiben, war das erste Object, an dem Goethe die Kunst Shakespeares zu ergründen suchte.

Wenn sich Gefühle entdecken ließen, wie Länder und Naturgesetze, so könnte man sagen, das achtzehnte Jahrhundert habe eine neue Empfindungsweise entdeckt. Vielmehr hat es dieselbe geweckt und zu einer herrschenden Macht in der menschlichen Gemüthswelt berufen. Auf die Natur als die allein gültige und normgebende Wahrheit hatten sich die menschlichen Erkenntnißtriebe seit ihrer Wiedergeburt gerichtet: das wißbegierige Auge des Forschers durchwanderte die Welt von den Sternen bis zu den Staubfäden, und nachdem es

den mechanischen Weltbau im Großen betrachtet, drang es in die mikrokosmische Natur bis in ihre kleinsten Gebilde. Die Naturwahrheit wurde der Maßstab und die Richtschnur für alle übrigen. Auch die menschliche Seele sollte gewisse unverbrüchliche Wahrheiten als Normen des intellectuellen und sittlichen Lebens in sich tragen. Diesen angeborenen Wahrheiten gemäß entstand die Forderung des natürlichen Rechts und der natürlichen Religion, womit unwillkürlich die Abwendung von den überlieferten Sitten- und Gesellschaftszuständen geboten war. Je leidenschaftlicher das Naturgemäße verlangt wurde, um so leidenschaftlicher mußte man das Naturwidrige verwerfen.

Denken wir uns diese Richtung bis zu ihrem Endziele fortgeführt, so wird auf diesem äußersten Punkte, wer ihn erreicht, der Natur sich völlig hingegeben, der geschichtlichen Welt und den socialen Bildungsformen sich völlig entfremdet fühlen. Dies ist die Empfindungsweise, von der ich rede. Es wird schwer sein, dieselbe allen Ernstes zu vollziehen und ganz darin aufzugehen, weil es schwer fallen muß, sich von den Mächten der Gewohnheit und Sitte völlig abzulösen. Und nicht blos

schwer, sondern selbst naturwidrig ist eine solche Ablösung, denn die gewohnte Bildung ist für den Menschen auch eine Natur.

Aber der Dämon des Zeitalters schreitet fort, bis er das äußerste Ende erreicht hat, wo ihm die vorhandene Gesittung als das verderblichste aller Uebel und die Natur als das verlorene Paradies erscheint. Jetzt ist diese nicht mehr ein Gegenstand wissenschaftlicher Erforschung, sondern leidenschaftlicher Hingebung, sie wird nicht untersucht, sondern geliebt, um so heftiger, als die künstlichen Bildungszustände gehaßt werden. Die Natur gilt als die einzige Wahrheit, die Geschichte als gar keine. In dieser alleinigen Geltung wird die Natur geradezu vergöttert, aber die vergötterte Natur ist kein Gegenstand des Denkens und Forschens, sondern der Empfindung und Phantasie. So lebte sie in Jean Jacques Rousseau! Er hat jenen äußersten Grenzpunkt erreicht, den die Richtung des Jahrhunderts anstrebte. Die neue Empfindungsart hat in diesem merkwürdigen und tragischen Charakter ihren Verkündiger gefunden.

Niemals hat die Natur ihre wohlthätigen Einflüsse auf das menschliche Gemüth so magisch wirken

lassen, wie auf Rousseau. Seine Empfindungen sind blitzartig und blendend, seine Gedanken langsam und bei seinem unerzogenen, abenteuerlichen, auf Wildbahnen irrenden Entwicklungsgange verworren und chaotisch. In der Gesellschaft, in der Absperrung des Studirzimmers, unter Büchern und Schreibgeräthen fühlt er sich gehemmt und aller Geistesgegenwart beraubt, so daß er andern und sich selbst stupid vorkommt. Auf einsamen Spaziergängen, auf Fußwanderungen von Ort zu Ort, unter Felsen und Gebüsch, in Gebirg und Thal, am Ufer des Sees, im einsamen Kahn mitten auf den Wellen, in der tiefen Stille der Nacht fühlt er sich frei, seine Gefühle ergießen und verdichten sich zu Phantasiegebilden, die Gedanken strömen ihm zu und ordnen sich, mit einem Worte: sein Genius erwacht, entfaltet sich und redet! Er wird zum Dichter, Denker und Schriftsteller, einem der einflußreichsten, die es je gegeben. Magisch, wie die Natur auf ihn selbst, wirkten seine Worte auf die Welt.[1]

[1] Wer die eindringende Analyse dieses noch immer unergründeten Charakters unternimmt, möge die Stellen, worin Rousseau im dritten Buch seiner Bekenntnisse seine Geistesart schildert, vorzüglich beachten und sich zur Richtschnur dienen lassen.

Es ist die elementare Naturmacht, die ihn bezaubert, die menschenlose einsame Natur, die er mit seinen Phantasieen bevölkert, die Meilleriefelsen am Genfersee, wo St. Preux an seine Julie denkt, die Einsiedelei und Wälder von Montmorency, wo er selbst seine neue Heloise dichtet, der Bielersee, wohin der Verfolgte sich flüchtet, um ruhig und sicher zu sein; hier überläßt er seinen Nachen dem Spiel der Luft und der Wellen und fühlt sich erlöst von den Uebeln der Welt. „O Natur! o meine Mutter!“ ruft er aus, „hier bin ich unter deiner Obhut und allein mit Dir.“

In der seinem Genius gemäßen Natureinsamkeit beschäftigen ihn nur seine Empfindungen und Imaginationen. Was die Phantasie ihm vorzaubert, sind Menschen, die ebenso empfinden wie er; je mehr er diese Phantasiemenschen liebt, um so leidenschaftlicher flieht er die wirklichen, von denen er sich zuletzt überall getäuscht und verfolgt wähnt. So bleibt von der Menschenwelt am Ende nichts Werthvolles übrig als die Gefühle, die der Einzelne für den Einzelnen hat, nichts Großes und Begehrenswerthes als Freundschaft und Liebe. Eben deshalb müssen diese so hoch im Preise steigen,

als die übrige Menschenwelt sinkt; sie gelten als die einzigen und höchsten Güter, um derentwillen allein das Leben lebenswerth ist, sie erfüllen und verzehren alle Gemüthskräfte, die ganze Lebensaufgabe scheint gelöst, der höchste menschliche Lebenszweck erreicht zu sein, wenn sich die Herzen ergreifen, wenn man empfindet, daß man empfunden wird. Freundschaft und Liebe sind so alt wie das menschliche Herz, aber sie waren noch nie so jugendlich, so neu und idealisch erschienen, als in jenen Briefen zweier Liebenden, welche Rousseau geschrieben und „Die neue Heloise" genannt hat. So einförmig der Roman war, denn er erging sich eigentlich nur in Gefühlen und Betrachtungen, wirkte er zauberhaft auf die Gemüther, er traf eine Welt, die gewöhnt war, mit denselben Leidenschaften genußsüchtig und frivol zu spielen, die der Dichter der Heloise als des Lebens innerstes Leben ansah. In dem Getriebe der großen Welt spielten diese Leidenschaften wie ein buntes Feuerwerk, in dem Roman vom Genfersee waren sie wirkliches Feuer.

Das Liebesbedürfniß schafft sich seinen Gegenstand in der Phantasie, und die Sehnsucht darnach ruht nicht, bis sie denselben in der Wirklichkeit

gefunden hat oder glaubt gefunden zu haben. „Ich war trunken von Liebe ohne einen Gegenstand", sagt Rousseau im neunten Buch seiner Confessionen, wo er die Entstehung seiner neuen Heloise schildert. Aus dieser Sehnsucht erwuchs seine Liebesgluth für die Gräfin d'Houdetot; jetzt erst, wenn er von seiner Einsiedelei in Montmorency über die Hügel von Andilly nach Eaubonne wanderte und mit der Frau, die ihn bezauberte, in dem Boskei ihres Gartens zusammenkam, erlebte er die Leidenschaft, die er in den Liebenden seines Romans erdichtet hatte und nun fortdichtete. Auch diese wirkliche Liebe, von welcher er bis in die Tiefe seines Wesens erschüttert wurde, lief auf eine Phantasieliebe hinaus, da sie unerwidert blieb.

Um aber die Macht der Gefühle zu schätzen, die in ihrer Allgewalt Rousseau zuerst der Welt offenbart hat, höre man St. Preux, wie er seinem Freunde die Heimkehr schildert, nachdem er die Reise um die Welt gemacht hat. „Als ich die Gipfel der Gebirge erblickte, schlug mein Herz laut und ich sagte zu mir: sie ist dort. Dieselbe Empfindung hatte ich auf dem Meere gehabt, als ich die Küste von Europa sah. Dieselbe Empfindung hatte ich einst

in der Meillerie, als ich das Haus ihres Vaters in Vevey erkannte. Die Welt ist für mich stets in zwei Welten getheilt: wo sie ist und wo sie nicht ist. Die erste dehnt sich aus, wenn ich mich entferne, und sie wird immer enger, je näher ich komme, als wäre sie ein Ort, den ich nie erreichen sollte. Jetzt ist sie auf die Wände ihres Zimmers beschränkt. Ach, dieser Ort ist bewohnt, die ganze übrige Welt ist leer."[1]

Das Buch erschien in Paris zu Anfang des Carnevals (1761). Eine Fürstin, schon in Balltoilette, empfängt den Roman und will sich mit der Lectüre die Zeit bis zur Abfahrt in die Oper vertreiben. Um Mitternacht befiehlt sie den Wagen und liest weiter; der Wagen wird gemeldet, sie antwortet nicht, in das Buch verloren. Endlich um vier Uhr läßt sie den Wagen fortschicken und nun liest sie die ganze Nacht weiter.[2]

Soll Rousseaus Weltansicht Geltung gewinnen, so muß das Leben durch eine neue Gesellschaftsordnung und eine neue Erziehung dem Naturideale angepaßt oder gleichgemacht werden. Auf die neue

---

[1] La nouvelle Héloïse. Part. IV. Lettre VI.

[2] Confessions. Part. II. Liv. XI.

Heloise folgen der Gesellschaftsvertrag und der Emil. Aber das Rousseausche Naturideal existirt nur in der Imagination, es ist ein Paradies, das man phantasiren muß, um es zu haben, und erdichten, um es zu genießen. So verwandelt sich hier das ganze geistige Leben in phantasirende Empfindung, die wohl eine poetische, aber zugleich sehr bedenkliche Gemüthsstimmung bildet; sie schwelgt in Entwürfen einer neuen glücklichen Welt, von der es unbestimmt bleibt, ob sie nur ein harmloses Idyll sein oder sich erkühnen will, an die Stelle der Wirklichkeit zu treten, ob sie die geschichtliche Welt bekämpfen oder in die erträumte Vorwelt nach Arkadien zurückflüchten will. Die ergriffenen Gemüther gerathen in eine leidenschaftliche Spannung, in welcher Neuerungssucht mit idyllischen Empfindungen wechselt, und stürmische Projecte für die Zukunft mit reizenden Träumen von Glück und Liebe wetteifern. Es läßt sich voraussehen, daß dieser phantasirenden Empfindungsweise, so sehnsüchtig und leidenschaftlich sie ist, jede wirkliche und dauerhafte Befriedigung versagt bleibt. Das Gemüth muß sich in dieser leidenschaftlichen Spannung verzehren und von jeder ernst-

haften Berührung mit der Welt und den Menschen immer wieder unbefriedigt zu seinen Phantasieen zurückkehren; es beginnt mit liebenswürdiger feuriger Schwärmerei und endet mit nichtsvermögender, grämlicher Hypochondrie. Dies war Rousseaus unglückliches und erklärliches Schicksal. Es gehörte eine sittlich und poetisch weit größere Kraft, als er aufzuwenden hatte, dazu, um sich mit der Welt, wie sie ist, zu versöhnen und mit ihrem Reichthum zu erfüllen, statt sie leidenschaftlich zu bekämpfen, grämlich zu fliehen und die eigenen schon verzehrten Phantasieen immer wieder zu genießen. Der dauernde Gegensatz gegen die Welt, halb tragisch halb idyllisch, zerrüttet nicht blos das Gemüth, er verarmt auch die Phantasie. So ist das Schicksal des Dichters in jedem Sinn auf die Frage gestellt, ob er die Kraft haben wird, bei Zeiten auf ein unmögliches und darum unwahres Glück zu verzichten, seine Traumwelt fallen zu lassen gegen die wirkliche, den Punkt aufzugeben, wo Rousseau stehen geblieben und die Welt aus den Angeln zu heben vergebens gesucht, zuletzt nur sich aus allen Lebensfugen wirklich gebracht hat; ob er im Stande sein wird, der Sirene, die

ihn herablockt in den Abgrund, zu entfliehen und in der Geschichte etwas ganz anderes zu erblicken als eine abgefallene, entstellte, ihrem Urbild untreu gewordene Menschenwelt. Es ist die Lebensfrage des Dichters, ob er seine ideale Weltanschauung versöhnen wird mit der geschichtlichen?

Daß ich gleich diese Frage entscheide: sie ist gelöst worden, der Genius der Poesie kam zu uns, um aus der Idealwelt, die er in Rousseau geboren, einzugehen in die wirkliche, nicht ohne Schmerz und Entsagung, aber mit um so größerer Kraft und gerichtet auf so viel größere Ziele. Und es war unser Schiller, der diesen Uebergang gemacht und Schritt für Schritt in den Dichtungen seiner Jugend- und Wanderjahre gebeichtet hat. Ihm ist es gelungen, die phantasirende Empfindung zu erfüllen und eine poetische Weltanschauung daraus hervorgehen zu lassen, die ihrer Natur nach eine bejahende ist und die geschichtliche Welt liebevoll einschließt; er hat den Zauber Rousseaus am gewaltigsten empfunden und unter diesem Zauber gelebt und gedichtet, bis er die Kraft fand, ihn zu lösen. Wir folgen seinem dichterischen Ideengange während der Jahre 1779 bis 1789.

2. Die Ode auf Rousseau.

In einem seiner ersten Selbstbekenntnisse verherrlicht er Rousseau, in seinem letzten die Weltgeschichte und die Gegenwart als deren reifste Frucht. Und wie seine Phantasie, was sie feiert, sogleich in den erhabensten Contrasten ausprägt, läßt sie Rousseau als das welterleuchtende Genie in der Glorie des Märtyrers und seine Verfolger in der elendesten Nichtigkeit erscheinen:

Und wer sind sie, die den Weisen richten?
Geisterschlacken, die zur Tiefe flüchten
Vor dem Silberblicke des Genies!
Abgesplittert von dem Schöpfungswerke,
Gegen Riesen Rousseau kind'sche Zwerge,
Denen nie Prometheus Feuer blies.[1]

Die Ode stand in der „Anthologie auf das Jahr 1782", die verspätet erst im Februar dieses Jahres erschien; das Gedicht selbst ist weit früher entstanden und gehört offenbar in die Anfangszeit der Räuber. „Der hohe Lichtfunke Prometheus ist ausgebrannt." So lautet eines der ersten Worte

[1] Historisch-kritische Ausgabe sämmtlicher Schriften Schillers. Th. I. S. 220—23. (Anthol. S. 33—37.) Alle meine Anführungen geschehen nach dieser Ausgabe (Stuttgart, Cotta. 1867—1876).

Karl Moors. In dem Ausruf: „Kind'sche Zwerge, denen nie Prometheus Feuer blies!" hören wir seine Stimme.

Als Schiller diese Ode verfaßte, hatte er von der Lebensgeschichte seines Helden die sonderbarsten Vorstellungen. Es scheint, daß er Südfrankreich für den Schauplatz der Wirksamkeit Rousseaus und Paris für dessen Vaterstadt ansah, denn er apostrophirt ihn:

Neu und einzig, eine Irresonne,
Standest du am Ufer der Garonne
Meteorisch für Franzosenhirn!

Und gleich darauf heißt es:

Deine Parze — hat sie gar geträumet?
Hat in Fieberhitze sie gereimet,
Die dich an der Seine Strand gesäugt?

Von Rousseaus Bekenntnissen konnte er nichts wissen, da deren erste Hälfte erst 1781 erschien. Von seinen Werken hatte er nachweislich die neue Heloise gelesen. Von seiner Persönlichkeit und seinen Schriften kannte er, soviel in den „Denkwürdigkeiten von Johann Jakob Rousseau" aufgezeichnet stand, die H. P. Sturz geschrieben hatte, und die gleich nach dessen Tode in dem ersten Theil seiner nachgelassenen Schriften erschienen

waren (1779). Ein Jahr vorher war Rousseau gestorben.[1]

Das Gedicht ist nach dem Tode Rousseaus unter dem unmittelbaren Eindruck jener Denkwürdigkeiten entstanden, die Schiller begierig gelesen und woraus er das Bild des reformatorisch gesinnten, wegen seiner erhabenen Tugend verfolgten Mannes sich tief eingeprägt hatte. Die Ode athmet dasselbe empörte Pathos, das in den Räubern grollt. Gleich der Anfang verkündet den Ursprung und die Stimmung des Gedichts:

Monument von unsrer Zeiten Schande,
Ew'ge Schandschrift deiner Mutterlande,
Rousseaus Grab, gegrüßet seist du mir!

Am Schluß der Denkwürdigkeiten war auf Sokrates hingewiesen worden, der für die Tugend gestorben sei. Diese Anspielung gab unserm Dichter wohl das Motiv zu einer Vergleichung zwischen Sokrates und Rousseau, die nicht geschichtswidriger sein konnte:

Wann wird doch die alte Wunde narben?
Einst war's finster — und die Weisen starben,
Nun ist's lichter — und der Weise stirbt.

---

[1] Schriften von Helfrich Peter Sturz. Erste Sammlung. S. 129—180.

Sokrates ging unter durch Sophisten,
Rousseau leidet, Rousseau fällt durch Christen,
Rousseau, der aus Christen Menschen wirbt.

Dieser Conflict mit der Welt war es, der unsern Schiller zu seinem Hymnus auf Rousseau begeistert hat. Er brauchte von ihm nichts weiter zu wissen, als daß er für das naturgemäße Ideal der Menschheit gekämpft, mit dem Glaubensfanatismus, dem Vorurtheil und dem Eigennutz gerungen hatte und diesem „Trillingsdrachen" erlegen war. Es ist das Thema einer Tragödie, die immer wiederkehrt: der Untergang der erhabenen Menschen im Kampfe mit dem Getriebe jener niedrigen Mächte, die das Weltpossenspiel aufführen. Jetzt heißt dieses Thema „Rousseau". So nahm ihn Schiller:

Geh' du Opfer dieses Trillingsdrachen,
Hüpfe muthig in den Todesnachen,
Großer Dulder! frank und frei.
Geh', erzähl' dort in der Geister Kreise
Diesen Traum vom Krieg der Frösch' und Mäuse,
Dieses Lebens Jahrmarktsdudelei.

3. Rousseau und Plutarch. Schiller und Sturz.

Die genannten Denkwürdigkeiten von Sturz sind demnach die nächste Quelle unseres Gedichts; Sturz selbst aber hatte aus handschriftlichen Auf-

zeichnungen geschöpft, die ihm der seiner Zeit berühmte Arzt J. G. Zimmermann mitgetheilt hatte, und die theils von dem schweizerischen Gelehrten Daniel Wegeli aus St. Gallen, theils von Julie Bondeli aus Bern herrührten. Beide hatten mit Rousseau persönlich verkehrt. Durch ihre sympathische und einsichtsvolle Beurtheilung der neuen Heloise hatte Julie von Bondeli Rousseaus Interesse und Freundschaft gewonnen, sie machte zu Neufchatel (im Mai 1765) seine Bekanntschaft mitten unter den Verfolgungen, die ihm der Emil und die Briefe vom Berge zugezogen hatten. Sein Emil war in Genf verbrannt, er selbst aus Yverdun vertrieben, aus Motiers verjagt worden und ging alsbald auf der Petersinsel und in Biel neuen Vertreibungen entgegen. Das Bild des vom Glaubenshaß verfolgten Rousseau, welches die Ode Schillers hervorgerufen hat, stammt demnach aus der Feder jener Julie von Bondeli, die einst Wielands Verlobte gewesen war und ihn von den Engeln zu den Menschen bekehrt hatte.[1]

[1] Vgl. Ed. Bodemann: Julie von Bondeli und ihr Freundeskreis. (Hannover 1874.) Briefe an Zimmermann. S. 302.

Schiller aber verdankt diesen Erinnerungen an Rousseau, die Sturz zusammengestellt hat, noch Mittheilungen anderer Art, die ihm fruchtbar gewesen sind. Es fanden sich aus dem Munde Rousseaus folgende Aeußerungen aufgezeichnet: „Plutarch hat darum so herrliche Biographieen geschrieben, weil er keine halbgroße Menschen wählte, sondern große Tugendhafte und erhabene Verbrecher. In der neuen Geschichte gab es einen Mann, der seinen Pinsel verdiente: das ist der Graf von Fiesque, der eigentlich dazu erzogen wurde, um sein Vaterland von der Herrschaft der Doria zu befreien. Man zeigte ihm immer den Prinzen auf dem Thron von Genua; in seiner Seele war kein anderer Gedanke als der, den Usurpator zu stürzen.“ [1]

In seiner Selbstrecension der Räuber hat Schiller jene Worte Rousseaus über Plutarch citirt (1782). Als sein Fiesko zum ersten mal aufgeführt wurde (Januar 1784), ließ er eine „Erinnerung an das Publicum“ drucken, worin es heißt: „Fiesko, von dem ich vorläufig nichts Empfehlenderes zu sagen weiß, als daß ihn J. J. Rousseau in seinem

[1] H. P. Sturz: Nachg. Schriften I. S. 145 ff.

Herzen trug".[1] Wenn einer der neueren Biographen Schillers jene Worte Rousseaus über Fiesko citirt, als ob er sie in Rousseaus Schriften gelesen habe, so hat er guten Grund gehabt, zu verschweigen, welche Stelle es war.[2]

Ich finde, daß Schiller aus seiner Lectüre der Schriften von Sturz noch einige weitere uns bemerkenswerthe Motive geschöpft hat. Sturz aus Darmstadt, ein Verehrer Klopstocks, mit dem er nach seiner dänischen Anstellung in Kopenhagen bekannt und befreundet wurde, hatte den unglücklichen König Christian VII. von Dänemark auf seiner Reise nach England und Frankreich begleitet (Mai 1768 — Januar 1769). Gleich im Beginn hatte sich zu dem Gefolge des Königs als sein Reisearzt Struensee gesellt, dessen schicksalsvolle Rolle mit diesem Zeitpunkte begann. Die vielgelesenen Reisebriefe, die Sturz nach seiner Entlassung aus dem dänischen Staatsdienst herausgab, erschienen zuerst im Deutschen Museum (1768), dann in der genannten Sammlung. Offenbar

[1] Schillers sämtl. Schriften. II. S. 357. III. S. 349.

[2] Palleske: Schillers Leben. (Stuttgart 1879.) 10. Aufl. Bd. I. S. 409.

hatte Schiller dieses Vorbild vor Augen, als er im ersten Heft der rheinischen Thalia seine Schilderung des Antikensaals zu Mannheim „Briefe eines reisenden Dänen" überschrieb.[1]

In London hatte Sturz die Malerin Angelika Kaufmann kennen gelernt und in dem vierten seiner Briefe die Geistesart dieser Künstlerin an einem ihrer Werke charakterisirt: es war Hektors Abschied von der Andromache. Ich zweifle nicht, daß dieser Stelle Schiller das Motiv und Thema zu dem Lied der Amalia in den Räubern entlehnt hat. Man vergleiche nur die Situation des Abschiedes im Bilde, wie Sturz dieselbe beschrieben und erläutert hat, mit der im Gedichte. Hier konnte an demselben Thema zugleich der Dichter mit dem Maler wetteifern und entscheiden, was dieser nach dem großen Grundsatz der Malerei, den Lessing im Laokoon ausgeführt hatte, unentschieden lassen mußte: ob Hektor bleibt oder geht? Auch darauf hatte Sturz hingewiesen.[2]

Noch gab es unter den Schriften von Sturz eine, welche die Aufmerksamkeit unsers Dichters in

[1] Schillers sämtl. Schr. Th. III. S. 576.

[2] Sturz I. S. 32—36. Vgl. Schiller II. S. 67. 152. (Räuber II. 2. IV. 4.)

der lebhaftesten Weise fesseln mußte, da sie ein philanthropisches zeitgemäßes Thema betraf und ganz nach seinem Herzen war. Nach dem Vorgange Beccarias bezweckte Sturz die Abschaffung der Todesstrafe und schrieb in diesem Sinn gegen den französischen Advocaten Linguet, der die Todesstrafe vertheidigt hatte, nicht ahnend, daß viele Jahre später er selbst unter der Herrschaft des Schreckens sie erdulden sollte. Unter den Fällen, in denen die Anwendung der Todesstrafe unnütz und grausam sei, hatte Sturz auch den Kindesmord genannt und statt aller Erörterungen eine junge Kindesmörderin vor ihren Richtern durch eine herzerschütternde Rede nicht etwa um ihr Leben bitten — vielmehr begehrt sie den Tod —, sondern nur die Umstände und Beweggründe ihres Verbrechens enthüllen lassen. Daß diese Fassung des Themas auf die Darstellungsart und den Charakter der Kindesmörderin in dem Schillerschen Gedicht, von dem wir später ausführlich handeln werden, einen bestimmenden Einfluß ausgeübt hat, leuchtet sogleich ein.[1]

---

[1] Sturz I. S. 232—240. Vgl. Max Koch: Helfrich Peter Sturz u. s. f. (München 1879). S. 210—214.

III. Die Freundschaftsode.

In dem leidenschaftlichen Durst nach Seelengemeinschaft fühlte Schiller am tiefsten seine Uebereinstimmung mit Rousseau. Er hätte wie dieser sagen können: „Ich war trunken von Liebe ohne einen Gegenstand". „Laßt uns die Natur beleben, sie ist leblos ohne die Flamme der Liebe", ruft St. Preux seiner Julie zu, voller Sehnsucht nach ihrer Zusammenkunft in dem Boskot zu Clarens.[1] „Stünd' im All der Schöpfung ich alleine, Seelen träumt' ich in die Felsensteine, und umarmend küßt' ich sie!" In diesen Worten Schillers hören wir Rousseau und St. Preux. Es ist kein Echo, sondern der spontane Ausdruck eigenster Seelenbewegung.

Abgesperrt von der Welt, in den Räumen der Militärakademie, wo keinerlei weiblicher Verkehr stattfinden durfte, träumte Schiller von dem Ideale der Freundschaft. Vielleicht hegte er den Plan, mit Rousseau dichterisch zu wetteifern. Hatte dieser den Roman der Liebe in Briefen zweier Liebenden

[1] La nouvelle Héloïse. Part. I. Lettre XXXVIII.

verfaßt, so wollte Schiller einen Roman der Freundschaft in Briefen zweier Freunde dichten. Er selbst nannte sich Julius, denn er war damals von Leisewitzens Trauerspiel „Julius von Tarent“ ganz erfüllt und dem Helden desselben gemüthsverwandt: er hatte, wie dieser von sich sagt, „den Hunger nach Empfindung“. Der Ausdruck ist aus dem Herzen Rousseaus! Der Freund sollte Raphael heißen, wie der Engel Gottes, der den jungen Tobias auf seiner Weltfahrt geleitet und glücklich ans Ziel führt. Aus dieser Idee ging ein Gedicht hervor, das in der Anthologie unter folgender Ueberschrift erschien: „Die Freundschaft. (Aus den Briefen Julius an Raphael, einem noch ungedruckten Roman)“.[1] Der Roman blieb ungedruckt und ungeschrieben. Einige Jahre später, als Schiller in Körner seinen Raphael gefunden hatte, entstand zwischen beiden ein Ideenaustausch, aus dem aber kein Roman wurde, sondern „Philosophische Briefe“.

Die Seelengemeinschaft gilt unserem Dichter als die Erfüllung der Weltidee, als der Beweg=

---

[1] Schiller I. S. 285—87. (Anthologie, S. 148—51. Verszahl 60.)

grund und Zweck der Schöpfung. Ein und dasselbe Grundgesetz beherrscht die Körper- und Geisterwelt: die wechselseitige Anziehung der Wesen. Dort hat es Newton entdeckt und Gravitation genannt, hier heißt es Freundschaft und Liebe, so verstanden, wie Rousseau sie verkündet hat. Die Seelenharmonie beginnt in dem engsten Kreise mit der Einheit zweier Freunde, sie erweitert sich und schreitet fort, indem sie immer höhere und umfassendere Sphären beschreibt, bis sie zuletzt als die Einheit und Harmonie aller Geister sich in Gott vollendet und Gott in ihr. Dies ist die Gottesanschauung, welche Schiller seine „Theosophie" nannte, als er den Umriß derselben in jene späteren philosophischen Briefe aufnahm.

Die Vergleichung zwischen Newton und Rousseau, die wir soeben im Sinne unseres Gedichtes ausgesprochen haben, läßt sich auf Kant zurückführen, der wohl zuerst und viele Jahre vor seinem epochemachenden Werk darauf hinwies, daß die Einheit der materiellen Welt Newton, die der moralischen Rousseau entdeckt habe.[1]

[1] Vgl. meine Geschichte der neueren Philosophie. 3. Aufl. Bd. III. S. 254—56.

Auch Wieland hat die Sympathie der Seelen mit der Anziehung der Körper verglichen, aber diese bildliche Redensart hat nichts mit der Idee Schillers gemein, der die Sache ernsthaft nimmt und auf die Einheit der Wesen ihr Streben nach Vereinigung und darauf seine Theosophie gründet. Ich meine ebensowenig, daß Ferguson, dessen Moralphilosophie Schiller während seiner Schulzeit in Garves Uebersetzung gelesen hat, ihm die Ideen liefern konnte, die sein tiefsinniges Gedicht inspirirt haben. Allerdings hat der schottische Philosoph in dem zweiten Abschnitt seines Werkes das Gesetz der Schwere mit dem der Geselligkeit verglichen und gesagt, daß die allgemeine Wirksamkeit jedes der beiden die Annäherung der Wesen bezwecke, aber es ist ihm nicht in den Sinn gekommen, in beiden ein und dasselbe Gesetz zu erblicken.[1] Gerade dieses ist Schillers Grundgedanke, der mittelbar oder unmittelbar von Leibniz herkam, denn unter allen Philosophen der Welt ist Leibniz derjenige gewesen, der die Seelenharmonie, das Wort im weitesten

---

[1] Adam Fergusons Grundsätze der Moralphilosophie, übersetzt von Christian Garve (Lpz. 1772). S. 81.

metaphysischen Sinne genommen, für das Grundgesetz des Universums erklärt hat.

Man verstehe nur den Anfang des Gedichtes richtig, um sogleich zu erkennen, daß die Einheit des Weltgesetzes, die sich in der Seelenharmonie offenbart, den bewegenden Gedanken ausmacht. Während der Gesetzgeber der Welt nach einem einzigen Grundgesetz alle Wesen regiere und lenke, können die kleinen Geister und Meister sich nicht genug der Gesetze erspähen. In der Welt waltet ein Gesetz, in den Büchern über die Welt wimmelt es von einer Unzahl Gesetze:

Freund! genügsam ist der Wesenlenker —
Schämen sich kleinmeisterische Denker,
Die so ängstlich nach Gesetzen spähn —
Geisterreich und Körperweltgewühle
Wälzet eines Rades Schwung zum Ziele,
Hier sah es mein Newton gehn.
Sphären lehrt es, Sclaven eines Zaumes,
Um das Herz des großen Weltenraumes
Labyrinthenbahnen ziehn,
Geister in umarmenden Systemen
Nach der großen Geistersonne strömen.
Wie zum Meere Bäche fliehn.

In der menschlichen Seelengemeinschaft wird dieses Gesetz, kraft dessen alle Wesen nach ihrer

Vereinigung streben, mit Bewußtsein erfüllt, in einer Freundschaft, wie die zwischen Julius und Raphael:

War's nicht dies allmächtige Getriebe,
Das zum ew'gen Jubelbund der Liebe
Unsre Herzen an einander zwang?
Raphael, an deinem Arm — o Wonne! —
Wag' auch ich zur großen Geistersonne
Freudig muthig den Vollendungsgang.

Eine solche Freundschaft ist unverwüstliche Seelenharmonie, die den Beruf zur Ewigkeit in sich trägt:

Glücklich! Glücklich! dich hab' ich gefunden,
Hab' aus Millionen dich umwunden,
Und aus Millionen mein bist du,
Laß das Chaos diese Welt umrütteln,
Durch einander die Atome schütteln,
Ewig fliehn sich unsre Herzen zu.

Der Durst nach einer Seele, welche die seinige empfindet und ihm zurückstrahlt, ist in Julius so gewaltig, daß sie ihn zum Dichter machen müßte, da sie ihn nicht zum Schöpfer machen kann:

Stünd' im All der Schöpfung ich alleine,
Seelen träumt' ich in die Felsensteine
Und umarmend küßt' ich sie —
Meine Klagen stöhnt' ich in die Lüfte,
Freute mich, antworteten die Klüfte,
Thor genug, der süßen Sympathie.

Todte Gruppen sind wir, wenn wir hassen.
Götter, wenn wir liebend uns umfassen,
Lechzen nach dem süßen Fesselzwang,
Aufwärts durch die tausendfachen Stufen
Zahlenloser Geister, die nicht schufen,
Waltet göttlich dieser Drang.

Diese Stufenleiter der Wesen, die das ganze Seelenreich, innerhalb desselben die gesammte Menschheit befaßt und zuletzt in die Gottheit eingeht, bildet diejenige Ordnung der Dinge, welche Leibniz die Weltharmonie genannt und in seiner Lehre verkündet hat:

Arm in Arm, höher stets und höher,
Vom Mongolen bis zum griech'schen Seher,
Der sich an den letzten Seraph reiht,
Wallen wir, einmüth'gen Ringeltanzes,
Bis sich dort im Meer des ew'gen Glanzes
Sterbend untertauchen Maß und Zeit.

Von uns aus betrachtet, erscheint diese Harmonie der Dinge als Weltentwicklung; von Gott aus betrachtet, ist sie Schöpfung. Auch er bedarf, wie wir, der Seelengemeinschaft, aber Gott dichtet die anderen Seelen nicht, er träumt sie nicht, sondern schafft sie. Indem sie ihn offenbaren, wird er sich selbst offenbar und erst seiner Seligkeit inne. Jede einzelne Seele ist ein Spiegel Gottes,

selig und ewig, wie er selbst. Darauf gründet sich einer der Unsterblichkeitsbeweise, die nicht im Phädon stehen. Für Gott selbst ist das ganze Seelenreich der Spiegel, der ihm den Anblick seiner Unendlichkeit gewährt, gleichsam der Kelch, woraus sie ihm zuströmt:

Freundlos war der große Weltenmeister,
Fühlt Mangel, darum schuf er Geister,
Sel'ge Spiegel seiner Seligkeit.
Fand das höchste Wesen schon kein gleiches,
Aus dem Kelch des ganzen Seelenreiches
Schäumt ihm — die Unendlichkeit.[1]

Dieses Schlußwort unseres Gedichts hat einer der großen Landsleute Schillers zum Schlußwort des tiefsinnigsten und schwierigsten seiner Werke genommen. In den Tagen der Schlacht von Jena beendete Hegel seine „Phänomenologie des Geistes" mit folgendem Ausspruch: „Die begriffene Geschichte bilden die Erinnerung und die Schädelstätte des absoluten Geistes, die Wirklichkeit, Wahrheit und Gewißheit seines Throns, ohne den er das leblose Einsame wäre; nur aus dem Kelche dieses Seelenreiches schäumt ihm seine Unendlichkeit".

[1] Vgl. meine Gesch. der neuern Philosophie Bd. II. Dritte Aufl. S. 445—463, S. 576—78. Zweite Aufl. S. 872—874.

Daß der Kelch des ganzen Seelenreiches die Weltgeschichte sei, dieser Gedanke mußte in Schiller erst allmählich reifen und lag ihm, als er sein Gedicht „Die Freundschaft“ schrieb, noch fern, aber auf seinem Wege.

Schätzen wir das Gedicht nach seinen Ideen, ich meine das Thema der Seelen- und Weltharmonie, so stammt der Grundgedanke von Leibniz; schätzen wir es nach seinen Empfindungen, ich meine das Bedürfniß und Glück persönlichster Seelenharmonie, so stammt dieses Thema von Rousseau. Um aber jede Mißdeutung zu verhüten, so wiederhole ich, daß weder in der einen noch in der anderen Beziehung das Gedicht als ein Echo zu nehmen ist: es ist durchaus originell und auf das eigenste Gefühlsleben gegründet. Von dem tief empfundenen Bedürfniß nach Seelenharmonie konnte Schiller wohl auch geraden Weges zu der Idee der Weltharmonie gelangen.

IV. Die Lauralieder.

1. Die Entstehung.

Wie sich Raphael zu Schillers Sehnsucht nach Freundschaft, so verhält sich Laura in den nach

ihr genannten und an sie gerichteten Oden zu seiner Sehnsucht nach Liebe. Den Namen lieh Petrarcas Geliebte. Es ist gestritten worden, ob diese Laura ein bloßer Name, wie Boccaccio meinte, oder ein wirkliches Wesen war; ob sie Jungfrau geblieben oder eine verheirathete Frau gewesen sei, die nach einer Ehe, worin sie elf Kinder geboren hatte, zu Avignon an der Pest starb. Auch über Schillers Laura sind die Ansichten getheilt. War sie ein bloßer Namenswiederhall aus Petrarcas Liebesliedern zur Bezeichnung einer erdichteten Liebe, oder war sie ein wirkliches Geschöpf? War die Jugendgeliebte Schillers jene dreißigjährige Hauptmannswittwe Luise Vischer, die man uns als eine geschwätzige, magere Blondine mit wasserblauen Augen beschrieben hat, oder deren hübsche Nichte Wilhelmine Andreä, wie der Professor A. Haakh in Stuttgart zur Zeit des Schillerjubiläums entdeckt haben wollte? Die Entdeckung stützte sich auf zwei Porträts von fraglicher Herkunft, deren eines Schiller sein sollte und, nach sicheren Bildern zu urtheilen, gewiß nicht war. Dazu wurde ein Roman von moralischer Unmöglichkeit erfunden. Haakh versprach ein Buch, um seine Ansicht aus-

führlich zu beweisen, er hat sein Versprechen mehr als zwanzig Jahre überlebt und das Buch ist niemals erschienen.

Es steht biographisch fest, daß Schiller als Regimentsmedicus bei der Hauptmannswittwe Vischer gewohnt, mit ihren Kindern gespielt, ihrem Klavierspiel und Gesang bisweilen zugehört, mit ihr selbst vertraulich verkehrt und noch später Briefe gewechselt hat, die leider verloren gegangen sind, nachdem sie mit einem Karlsschüler davongelaufen war. Sie befand sich in Schillers Begleitung, als er im Mai 1782 zum zweiten mal zu der Aufführung der Räuber jene verhängnißvolle Reise nach Mannheim machte, die verborgen bleiben sollte und durch geschwätzige Frauen ans Licht kam.

Für die Würdigung der Lauralieder ist es völlig gleichgültig, ob ihr muthmaßlicher Gegenstand die Tante oder die Nichte war, da zu ihrer Erklärung keine der beiden Annahmen das Mindeste beiträgt. Gebührt der Frau Luise Vischer an der Entstehung jener Lieder etwas von dem Antheil, den man ihr zuschreibt, so ging die Anregung dazu nicht von ihr, sondern lediglich von der

Phantasie des Dichters aus, die trunken war von Liebe ohne einen Gegenstand und sich den letzteren erschuf, sei es aus nichts oder aus der mangelhaftesten Wirklichkeit. Im letzteren Fall bedarf es der Andichtung, die einen noch weit größeren Aufwand von Phantasie verlangt, als die Erdichtung. In einer ähnlichen Stimmung hatte Rousseau seine verzehrende Leidenschaft für die Gräfin d'Houdetot gefaßt, obwohl dieselbe pockennarbig war und schielte, noch dazu ihren Liebhaber hatte, dem sie treu blieb. Uebrigens fällt mir nicht ein, die beiden Frauen zu vergleichen.

Nicht jedes Schillersche Gedicht, worin der Name Laura vorkommt, gehört zu den Lauraoden, die wir betrachten. Es sind deren sechs: „Phantasie an Laura", „Laura am Klavier", „Vorwurf an Laura", „Die seligen Augenblicke an Laura", „Das Geheimniß der Reminiscenz an Laura" und „Melancholie an Laura". Die drei ersten sind auf den Grundton der Freude gestimmt, die vierte bildet den Uebergang zu der tragischen Grundstimmung der beiden letzten. Wenn wir diese Lieder in der genannten Reihenfolge lesen, so hören wir Schiller über das Thema der Liebe, der ero=

tischen Seelengemeinschaft und der Weltharmonie phantasiren und philosophiren, wir erhalten den Eindruck, daß es dem Dichter weit mehr um die Tiefe des erotischen Welträthsels zu thun ist, als um eine Persönlichkeit Namens Laura, die ihm zur Anrede dient, wie man sich einen Mitunterredner fingirt, um ein Selbstgespräch in der Form eines Zwiegesprächs auszuführenn

2. Phantasie an Laura.

Daß in der wechselseitigen Anziehung der Wesen das Grundgesetz des Universums bestehe, hat er seinem Raphael verkündet; dasselbe sagt er jetzt der Geliebten:

Meine Laura! nenne mir den Wirbel,
Der an Körper Körper mächtig reißt!
Nenne, meine Laura, mir den Zauber,
Der zum Geist gewaltig zwingt den Geist!
Sieh! er lehrt die schwebenden Planeten
Ew'gen Ringgangs um die Sonne fliehn
Und, gleich Kindern um die Mutter hüpfend,
Bunte Zirkel um die Fürstin ziehn.
Sonnenstäubchen paart mit Sonnenstäubchen
Sich in trauter Harmonie,
Sphären in einander lenkt die Liebe,
Weltsysteme dauern nur durch sie.
Tilge sie vom Uhrwerk der Naturen —

Trümmernd aus einander springt das All,
In das Chaos donnern eure Welten,
Weint, Newtone, ihren Riesenfall!

Daß in der Welt alles sich paare, in der todten wie in der lebendigen, die Körper wie die Geister, die traurigen mit den freudigen Affecten, Uebel mit Uebel, die Zukunft mit der Vergangenheit, bis zuletzt die Zeit stillstehe und mit der Ewigkeit eins werde — diese Betrachtungen dienen nur zur weiteren Ausführung des Grundthemas von der Vereinigung aller Wesen. Wäre nicht zuletzt von der Brautnacht zwischen Zeit und Ewigkeit als des Zieles der Liebenden die Rede, so brauchten wir zu dieser „Phantasie an Laura" gar keine Laura.

Einst — so hör' ich das Orakel sprechen —,
Einsten hascht Saturn die Braut;
Weltenbrand wird Hochzeitfackel werden,
Wenn mit Ewigkeit die Zeit sich traut.
Eine schönere Aurora röthet,
Laura, dann auch unsrer Liebe sich,
Die so lang als jener Brautnacht dauert,
Laura, Laura, freue dich![1]

3. Laura am Klavier.

Schon nach der altpythagoreischen Lehre von der Harmonie der Sphären offenbart uns die

[1] Schiller I. S. 209—11. (Anthol. S. 7—11. Versz. 68.)

Tonkunst am vernehmlichsten die Weltharmonie: daher die magische Wirkung, welche Laura am Klavier auf ihren Dichter ausübt. Unter dem Zauber ihres Spieles und Gesanges fühlt er sich jetzt wie gebannt, daß er unbeweglich lauscht, jetzt hoch emporgetragen, daß er sich in die Geisterwelt entrückt glaubt. Sie gleicht dem Magus Philadelphia, der über Tod und Leben zu gebieten und im Dienste seines Zauberspiels alle Nerven zu beseelen scheint:

Wenn dein Finger durch die Saiten meistert,
Laura, jetzt zur Statue entgeistert,
Jetzt entkörpert steh' ich da.
Du gebietest über Tod und Leben,
Mächtig, wie von tausend Nervgeweben
Seelen fordert Philadelphia.

So tief bewegt den Dichter das Saitenspiel der Geliebten, daß es ihm die höchste Harmonie offenbart; seinen Blicken enthüllt sich die reine Geisterwelt, zuletzt die Gottheit selbst:

Von dem Auge weg den Schleier!
Starre Riegel von dem Ohr:
Mädchen! Ha! Schon athm' ich freier.
Läutert mich ätherisch Feuer?
Tragen Wirbel mich empor?
Neuer Geister Sonnensitze
Winken durch zerrissner Himmel Ritze.

Ueberm Grabe Morgenroth!
Weg, ihr Spötter, mit Insectenwitze!
Weg! Es ist ein Gott.[1]

4. Vorwurf an Laura.

Es ist kein Vorwurf, sondern in Wahrheit das höchste Lob, das der Geliebten in dieser Ode dargebracht wird, denn sie hat im Herzen des hochstrebenden Dichters den Preis selbst über den Ruhm davongetragen, den er durch Großthaten im Dienste der Musen und des Vaterlandes sich erringen wollte. Jetzt verschmäht er das monumentum aere perennius, das seinen Namen verewigen und der Sense des Chronos Trotz bieten sollte:

Zu der Gottheit flog ich Adlerpfade,
Lächelte Fortunas Gaukelrade,
Unbesorgt, wie ihre Kugel fiel.

— — — — — — — — — —

Hüpft der Heldin[2] noch dies Herz entgegen?
Trink ich, Adler, noch den Flammenregen
Ihres Auges, das vernichtend brennt?

Nachdem Laura sein Herz gerührt und den sanften Gefühlen erschlossen hat, ist seine Liebe zur Menschheit mächtiger, als die zum Ruhm:

[1] Ebendas. I. S. 216—18. (Anthologie S. 19—21. Verszahl 50.)

[2] Unter „der Heldin“ ist die Sonne gemeint.

Alles hat die Liebe mir errungen,
Ueber Menschen hätt' ich mich geschwungen,
Jetzo lieb' ich sie![1]

5. Die seligen Augenblicke an Laura.

Als solche feiert der Dichter die Momente vollkommenster Vereinigung, wenn die Körper und Seelen der Liebenden gleichsam in ein Wesen zusammenfließen. Da schwindet ihnen die Welt, und es scheint die Zeit in ihrem ewigen Laufe still zu stehen. Wenn sie doch im Anblicke der liebenden Gruppe erstarren möchte, dann wäre dem seligen Momente ihres völligen Ineinanderseins ewige Dauer verliehen!

Laura, über diese Welt zu flüchten
Wähn' ich — mich in Himmelmaienglanz zu lichten,
Wenn dein Blick in meine Blicke flimmt;
Aetherlüfte träum' ich einzusaugen,
Wenn mein Bild in deiner sanften Augen
Himmelblauem Spiegel schwimmt.

— — — — — — — — — — — — — — —

Wenn dann, wie gehoben aus den Achsen,
Zwei Gestirn in Körper Körper wachsen,
Mund an Mund gewurzelt brennt,
Wollustfreuden aus den Augen regnen,
Seelen wie entbunden sich begegnen,

[1] Schiller. I. S. 259—61. (Anthol. S. 101—105. Verszahl 72.)

In des Athems Flammenwind.
Eine Pause drohet hier den Sinnen,
Schwarzes Dunkel jagt den Tag von hinnen,
Nacht verschlingt den Quell des Lichts —
Leises Murmeln dumpfer hier verloren,
Stirbt allmählich in den tauben Ohren,
Und die Welt ist nichts.
O daß doch der Flügel Chronos harrte,
Hingebannt ob dieser Gruppe starrte,
Wie ein Marmorbild die Zeit!

Doch die Seligkeiten der Liebe sind nicht Ewigkeiten, sondern nur Augenblicke, die alsbald der Strudel der Dinge mit sich fortreißt und in dem Meer der Vergessenheit begräbt:

Aber ach! ins Meer des Todes jagen
Wellen Wellen — über dieser Wonne schlagen
Schon die Strudel der Vergessenheit.[1]

6. Das Geheimniß der Reminiscenz an Laura.

Die letzten Worte enthalten schon den Uebergang zu den tragischen Lauraliedern, zu der Trauer über das unselige Loos, dem die Liebenden geweiht sind und verfallen. Ein tragisches Schicksal hat ihren Bund gestiftet, ein vernichtendes steht ihnen bevor. Im Hinblick auf Ursprung und

[1] Ebendas. I. S. 223—28. (Anthol. S. 38—41. Verszahl 54.)

Ende, die ihr Verhängniß ausmachen, ruft der Dichter nicht mehr: „Laura, Laura, freue dich!" Er ruft: „Weine, Laura!"

Die seligen Augenblicke der Gegenwart sind nur Bruchstücke jener vollen Seligkeit, die einst im Vorleben ihrer Seelen den Liebenden beschieden war. Die gegenwärtigen Momente sind nicht mehr Götterleben, sondern nur noch „Göttertraum", sie sind im Grunde nicht Gegenwart, sondern Erinnerung. Wie nach der Lehre Platos alles gegenwärtige Erkennen darin besteht, daß sich die Seele der Urbilder, die sie einst in ihrem reinen Vorleben geschaut hat, wiedererinnert, so besteht auch die Liebe in einer ungetheilten Seelengemeinschaft, in einer Seeleneinheit, die einst in entschwundenen Urzeiten erlebt wurde, aber, von der Sinnenwelt verdunkelt, in Vergessenheit gerieth und als Erinnerung wieder auflebt. Das Streben der Liebenden nach Vereinigung ist das Streben nach Wiedervereinigung. Mit dunkler unwiderstehlicher Gewalt ergreift sie mitten in der Trennung der Wesen die Erinnerung, daß sie eins waren: darin besteht das Mysterium der Liebe, das Geheimniß der Reminiscenz an Laura.

Ewig starr an deinem Mund zu hangen,
Wer enträthselt dieses Gluthverlangen?
Wer die Wollust, deinen Hauch zu trinken,
In dein Wesen, wenn sich Blicke winken,
Sterbend zu versinken?

Waren unsre Wesen schon verflochten?
War es darum, daß die Herzen pochten?
Waren wir im Strahl erloschner Sonnen,
In den Tagen lang begrabner Wonnen
Schon in Eins zerronnen?

Ja, wir waren's — Eins mit deinem Dichter,
Warst du, Laura — warst ein Weltzernichter!
Meine Muse sah es auf der trüben
Tafel der Vergangenheit geschrieben:
Eins mit deinem Lieben!

Das war Götterleben! Die seligen Augenblicke der Gegenwart sind nur die Erinnerung verlorener Seligkeit:

Weine Laura — dieser Gott ist nimmer,
Du und ich des Gottes schöne Trümmer,
Und in uns ein unersättlich Drängen,
Das verlorne Wesen einzuschlingen,
Gottheit zu erschwingen.

Oftmals lispeln der Empfindung Saiten
Leise Ahnung jener goldnen Zeiten —
Wenn sich schüchtern unsre Augen grüßen,
Seh' ich träumend in den Paradiesen
Necktarströme fließen.

Waren, Laura, diese Lustsecunden
Nicht ein Diebstahl jener Götterstunden?
Nicht Entzücken, die uns einst durchfuhren?
Ineinanderzuckender Naturen
Ach! nur matte Spuren.

Wodurch ist jene selige Einheit der Liebenden zerstört und in die Nacht der Vergessenheit gesenkt worden, aus welcher jetzt in dieser Welt der Trennung und des Wechsels der Dinge die dunkle Erinnerung daran wieder erwacht? Sie haben im Paradiese ihrer Urzeit die Frucht genossen, die eine verführerische Stimme ihnen warnend anpries. Es war ein Abfall ohne Sünde! Die verderbliche Frucht stammte nicht vom Baum der Erkenntniß, sondern von dem der Vergessenheit; sie hat den Liebenden nicht den Verlust ihrer Unschuld, aber die Fortdauer ihrer Seligkeit gekostet, ohne daß die Teufel davon Gewinn hatten. Jetzt sind sie nur noch in der Trennung vereinigt, wie Doppelsterne, die sich wechselseitig umkreisen und erleuchten. So erklären sich die Schlußstrophen dieses Gedichts, die nach Wort und Sinn wohl die dunkelsten Verse enthalten, die Schiller jemals geschrieben:

Laura, majestätisch anzuschauen,
Stand ein Baum in Edens Blumenauen:
„Seine Frucht vernein' ich eurem Gaume,
„Wißt! der Apfel an dem Wunderbaume
„Labt — mit Göttertraume".

Laura — weine unsres Glückes Wunde!
Saftig war der Apfel ihrem Munde —
Bald, als sie sich unschuldsvoll umrollten,
Sieh! wie Flammen ihr Gesicht vergoldten!
Und die Teufel schmollten![1]

Auch Goethe empfand in seiner Liebe zu Charlotte von Stein diesen geheimnißvollen Zug der Reminiscenz, aber es war eine wirkliche Frau, die ihn unwiderstehlich anzog, und so dachte er sich auch die Urgemeinschaft ihrer Seelen nicht mystisch und kosmisch: sie waren nicht Götter und Sterne, sondern Geschwister oder Gatten:

Sag, was will das Schicksal uns bereiten?
Sag, wie band es uns so rein genau?
Ach du warst in abgelebten Zeiten
Meine Schwester oder meine Frau,
Kanntest jeden Zug in meinem Wesen,
Spähtest, wie die reinste Nerve klingt,
Konntest mich mit einem Blicke lesen,
Den so schwer ein sterblich Aug' durchdringt.
— — — — — — — — — —

[1] Ebendas. I. S. 279—85. (Anthol. S. 137—146. Verszahl 145.)

Und von allen dem schwebt ein Erinnern
Nur noch um das ungewisse Herz,
Fühlt die alte Wahrheit ewig gleich im Innern,
Und der neue Zustand macht ihm Schmerz.[1]

7. Melancholie an Laura.

Es kommt die Nacht völliger Vergessenheit, aus der es kein Erwachen mehr giebt. Der Anblick des vernichtenden Schicksals, das die Welt beherrscht und mit schnellen Schritten auf die Liebenden zueilt, erfüllt die letzte unserer Oden mit einer schwermüthigen und tragischen Stimmung.

Alles, was da lebt, besteht aus irdischen Stoffen im unaufhörlichen Wechsel der Zusammensetzung und Trennung, dem nichts in der Welt standhält; ihre herrlichsten Blüthen, die Schönheit, die Liebe und das Genie sind der unerbittlichen Vergänglichkeit preisgegeben, der Zerstörung durch Alter, Tod und Verwesung:

Untergrub denn nicht der Erde Feste
Lange schon das Reich der Nacht?
Unsre stolz aufthürmenden Paläste,
Unsrer Städte majestät'sche Pracht
Ruhen all' auf modernden Gebeinen,
Deine Nelken saugen süßen Duft
Aus Verwesung, deine Quellen weinen

[1] Goethes Briefe an Frau von Stein. 2. Aufl. Bd. I. S. 30–32 (Br. 36, den 10. April 1776).

Aus dem Becken einer Menschengruft.
Weh! entblättert seh' ich deine Rosen liegen,
Bleich erstorben deinen süßen Mund,
Deiner Wangen wallendes Rund
Werden rauhe Winterstürme pflügen,
Düstrer Jahre Nebelschein
Wird der Jugend Silberquelle trüben,
Dann wird Laura, Laura nicht mehr lieben,
Laura nicht mehr liebenswürdig sein.

Unglückselig! Unglückselig! die es wagen
Götterfunken aus dem Staub zu schlagen,
Ach, die kühnste Harmonie
Wirft das Saitenspiel zu Trümmer,
Und der lohe Aetherstrahl Genie
Nährt sich nur vom Lebenslampenschimmer.[1]
— — — — — — — — — —
Laß, ich fühl's — laß, Laura, noch zween kurze
Lenze fliegen — und dies Moderhaus
Wiegt sich schwankend über mir zum Sturze,
Und im eignen Strahle lösch' ich aus.

Hatte den Dichter die Sehnsucht nach einem frühen Tode, der ihn vor „des Alters Strafloos"

[1] Gewisse Erklärer haben den Sinn der obigen Verse so verstanden, daß „die kühnste Harmonie" vom Saitenspiel zertrümmert werde. Gerade umgekehrt ist der Sinn des Dichters: die kühnste Harmonie verhält sich zum Saitenspiel, wie der lohe Aetherstrahl Genie zur Lebenslampe, von der das Genie sich nährt, die es dadurch zerstört und mit ihr zu Grunde geht.

bewahren sollte, ergriffen? Oder die Ahnung seines Schicksals, das den großen Tragödiendichter auf der Höhe einer unvergleichlichen Laufbahn, in der Mitte bewunderungswürdiger und bewunderter Schöpfungen hinwegraffte? Er ist geschieden, wie es die Schlußworte seiner letzten Lauraode geahnt und gewünscht haben:

Lösch', o Jüngling mit der Trauermiene,
Meine Fackel weinend aus,
Wie der Vorhang an der Trauerbühne
Niederrauschet bei der schönsten Scene,
Fliehn die Schatten — und noch schweigend horcht das Haus.[1]

Wer die Motive der Lauralieder richtig versteht, wird in diesen Dichtungen weit mehr einen Ideencyklus als eine Geliebte erkennen: ihr Thema ist Liebesphilosophie, nicht Liebesglück oder Liebesschmerz. Selbst ihre Reihenfolge bezeugt die Ideenfolge: sie beginnen mit jener theosophischen Anschauungsweise, aus der die Freundschaftsode hervorging, und enden mit der entgegengesetzten Weltansicht, für welche letztere es unter den Jugend-

[1] Schiller, Th. I. S. 265—98. (Anthol. S. 166—172. Verszahl 119.)

gedichten Schillers kein ausdrucksvolleres Zeugniß giebt, als seine „Melancholie an Laura". Wenn man diesen Oden auf den Grund sieht, so wird man auch gewisse Stellen in den „seligen Augenblicken" und dem „Geheimniß der Reminiscenz", welche die körperliche Liebesvereinigung in ungeheuerlichen Bildern schildern, nicht mit gewissen Auslegern für Stuttgarter Reminiscenzen halten! Die Ungeheuerlichkeit und Enormität dieser Bilder verräth schon ihren symbolischen Charakter.

Nehme man doch ein Lied von Goethe, welches wirkliche Liebeslust schildert! Wer eine Lebensgeschichte Schillers kennt, weiß von jener Hauptmannswittwe, die nach der Sage der Gegenstand der Lauralieder gewesen sei. In den Liedern selbst erscheint nirgends ihr Bild. — Niemand weiß bis zum heutigen Tage, wer jene Christiane R. war, auf welche Goethe im Sommer 1774 eines der anmuthigsten Liebeslieder gedichtet hat, die es giebt. Wer aber dieses Lied kennt, kennt auch das Mädchen. Man vergleiche nur Schillers Laura mit Goethes Christel. Von jener heißt es:

Laura, über diese Welt zu flüchten
Wähn' ich — mich in Himmelmaienglanz zu lichten,

Wenn mein Blick in deine Blicke flimmt;
Aetherlüfte träum' ich einzusaugen, u. s. f.

Von dieser dagegen:

Hab' oft einen dumpfen düstern Sinn,
Ein gar so schweres Blut!
Wenn ich bei meiner Christel bin,
Ist alles wieder gut.
Ich seh' sie dort, ich seh' sie hier
Und weiß nicht auf der Welt,
Und wie und wo und wann sie mir,
Warum sie mir gefällt.

Das schwarze Schelmenaug' dadrein,
Die schwarze Braue drauf,
Seh' ich ein einzig mal hinein,
Die Seele geht mir auf.
Ist eine, die so lieben Mund,
Liebrunde Wänglein hat?
Ach, und es ist noch etwas rund,
Da sieht kein Aug' sich satt! u. s. f.

Hier ist kein Wort symbolisch zu nehmen.

V. Der Streit in der Seele des Dichters.

1. Theosophie und Atheismus.

Wenn wir die erste und letzte der Oden an Laura, „Phantasie" und „Melancholie", mit einander vergleichen, so erblicken wir in der Seele unseres Dichters den Widerstreit zweier Weltan=

sichten, deren Bekenntnisse seine Lauralieder sind. Nach der einen herrscht die Weltharmonie und in ihr Gott und die Liebe, nach der andern der öde Weltmechanismus und kraft desselben nichts als Tod und Verwesung.

Die erste Anschauungsweise ist idealistisch und theosophisch, denn die Welt gilt als die Idee Gottes und die Geisterwelt als seine Seligkeit: „Freundlos war der große Weltenmeister, fühlte Mangel, darum schuf er Geister, sel'ge Spiegel seiner Seligkeit!"

Die zweite ist materialistisch und atheistisch, denn das allein Beständige ist der Stoff, der seine Formen wechselt und den Gang der Weltmaschine im rastlosen Entstehen und Vergehen der Dinge unterhält: „Untergrub denn nicht der Erde Feste lange schon das Reich der Nacht?" — „Noch zween kurze Lenze, und dies Moderhaus wiegt sich schwankend über mir zum Sturze, und im eignen Strahle lösch' ich aus!"

Seit den Tagen seiner Kindheit in Lorch hegte Schiller den Wunsch, Theologe und Prediger zu werden, ein Werkzeug des Wortes von der Gottes- und Menschenliebe, das die Herzen erhebt und

läutert. Wider seinen Willen wurde er ein Zögling der herzoglichen Militärakademie, studirte Medicin und wurde Feldscher. Nun lernte er die zerstörenden Mächte ganz in der Nähe kennen: Alter, Krankheit, Tod und Verwesung. So erklärt sich aus seiner Jugendgeschichte die Entstehung jener beiden in ihm streitenden Weltansichten: die theosophische behielt seine Liebe, während die materialistische seinen Glauben erschütterte. In diesem Sinne konnte auch er seufzen: „Zwei Seelen wohnen, ach, in meiner Brust!"

In der Anschauung, welche die Welt verödet und als eine Maschine betrachtet, die alles Leben in Staub verwandelt, haben zwei seiner Lieblingsdichter, die sonst kaum zusammen genannt werden, auf Schiller eingewirkt: Shakespeare und Rousseau. So verschieden die Beweggründe sind, die eine solche Weltansicht erzeugen, so verschieden sind auch die Charaktere, die sich zu ihr bekennen. Je reiner und unbefleckter von aller Art der Herzensverderbniß die materialistische Weltansicht auftritt, um so sympathischer wird sie unsern Dichter anwandeln. Dieser keusch gesinnte Materialismus — man erlaube mir den Ausdruck — wird nach

der Art seines Ursprungs entgegengesetzte Lebensanschauungen zur Folge haben.

2. Hamlet.

Ein höchst phantasievolles, liebreiches, der tiefsten Gefühle fähiges, von der Herrlichkeit und Schönheit der Welt entzücktes Gemüth erkennt plötzlich in der ihm eigensten Welt einen Pfuhl des Verderbens und der Gräuel; eine Offenbarung, die wie der Blitz niederfährt, erleuchtet ihm auf das Grellste die Hölle auf Erden, wo es noch kurz vorher den Himmel gesehen. Nun ist es plötzlich aus mit dem Himmel über der Erde und auf ihr, es ist aus mit aller idealen und optimistischen Lebensansicht; die pessimistische und in ihrem Gefolge die materialistische bemächtigt sich dieses Gemüths.

„Ich habe seit Kurzem all meine Munterkeit eingebüßt“, sagt Hamlet, „die Erde, dieser treffliche Bau, erscheint mir nur ein kahles Vorgebirge, dieser herrliche Baldachin der Luft, dieses weit umwölbende Firmament, dieses majestätische Dach, mit goldenem Feuer ausgelegt, kommt es mir doch nicht anders vor als ein fauler, verpesteter Haufe von Dünsten. Welch ein Meisterstück ist der Mensch!

Wie unbegrenzt an Fähigkeiten! Im Handeln wie ähnlich einem Engel! Im Begreifen wie ähnlich einem Gott! Die Zierde der Welt! Das Vorbild des Lebendigen! Und doch, was ist mir diese Quintessenz von Staub?"

Alle Weltlust und alle Weltgröße haben dasselbe Schicksal: sie werden Staub. Das sind Hamlets Betrachtungen, als ihm auf dem Kirchhofe der Todtengräber den Schädel Yoricks zeigt, der einst der Spaßmacher seines Vaters war und ihn selbst als Kind unzählige mal ergötzt hat: „Hier hingen diese Lippen, die ich geküßt habe, ich weiß nicht wie oft. Wo sind nun deine Schwänke? Deine Sprünge? Deine Lieder, deine Blitze von Lustigkeit, wobei die ganze Tafel in Lachen ausbrach? Alles weggeschrumpft?" — „Glaubst du, daß Alexander in der Erde solchergestalt aussah? Und so roch?" — „Zu was für schnöden Bestimmungen wir kommen, Horatio! Warum sollte die Einbildungskraft nicht den edlen Staub Alexanders verfolgen können, bis sie ihn findet, wo er ein Spundloch verstopft? Zum Beispiel so: Alexander starb, Alexander ward begraben, Alexander verwandelt sich in Staub, der Staub ist Erde, aus

Erde machen wir Lehm, und warum sollte man mit dem Lehm, worin er verwandelt ward, nicht ein Bierfaß stopfen können?

Der große Cäsar, todt und Lehm geworden,
Verstopft ein Loch wohl vor dem rauhen Norden,
O daß die Erde, der die Welt gebebt,
Vor Wind und Wetter eine Wand verklebt!"[1]

3. Wolmar.

Nehmen wir jetzt im Gegensatz zu Hamlet ein phantasiereiches, leidenschaftlichen Erregungen unzugängliches Gemüth von kühler Gefühlsart, aber durchaus menschenfreundlichen und redlichen Gesinnungen, einen edelmüthigen Charakter von tadellosem Lebenswandel: er möge durch Nachdenken eine völlig materialistische Ansicht von der Einrichtung des Weltalls gewonnen und darüber den Glauben an Gott und Unsterblichkeit verloren haben, aber seine Einsicht gewährt ihm eine intellectuelle Befriedigung und Seelenruhe, die keinerlei pessimistische Stimmungen aufkommen läßt. Einen solchen Charakter hat Rousseau in seiner neuen Heloise dargestellt in Wolmar, dem Gemahle Juliens. Sie würden in einer zufriedenen, von

[1] Hamlet Act II. Sc. 2. Act V. Sc. 1.

wechselseitiger Achtung erfüllten Ehe leben, wenn nicht auf ihr ein geheimer Kummer lastete: dieses unselige Geheimniß, das sie ihrem früheren Geliebten und Seelenfreunde anvertraut, ist der Atheismus ihres Mannes. „Denken Sie sich“, schreibt St. Preux an Mylord Eduard, seinen Freund, „Julien mit ihrem Gatten auf einem Spaziergang; sie, die in dem reichen, glänzenden Schmuck, den die Erde vor ihr ausbreitet, das Werk und die Gaben des Schöpfers der Welt bewundert, während er überall nichts weiter erblickt als zufällige Zusammensetzungen, bewirkt durch blinde Kräfte. Ach! sagt sie mit Rührung, der Anblick der für uns so lebendigen, beseelten Natur ist todt in den Augen des unglücklichen Wolmar, und in der großen Harmonie der Wesen, wo alles mit so freundlicher Stimme von Gott redet, erscheint ihm nur eine ewig stumme Einöde (silence éternel).“[1]

[1] La nouvelle Héloïse. Part VI. Lettre V. Ob Rousseau in seinem Wolmar ein Original vor Augen hatte? Erich Schmidt in seiner Schrift „Richardson, Rousseau und Goethe“ vermuthet nach Confessions VII den Spanier de Altuna (S. 117), auf den einige Züge passen, nur nicht der Atheismus, der doch einen der wesentlichen Grundzüge ausmacht. Nach der herkömmlichen Mei-

In einem Gespräch, welches Schiller in dem „Wirtembergischen Repertorium der Litteratur", einer vor seiner Flucht von ihm herausgegebenen Vierteljahrsschrift, als ein „vielleicht fortzusetzendes" Bruchstück erscheinen ließ, nahm er die materialistische Lebensanschauung zum Thema und machte „Wollmar" zu ihrem Vertreter, wobei er die eben angeführte Stelle in der neuen Heloise sich offenbar zur Richtschnur dienen ließ. Aber im Gegensatz zu Rousseaus Wolmar lieh Schiller dem seinigen eine eben so schwermüthige und pessimistische Lebensanschauung, wie er selbst auf Grund der materialistischen und atheistischen Weltansicht sie hegte. Es lag ihm nahe genug, den Zwiespalt der Weltansichten, den er in sich trug, in einem Zwiegespräch darzustellen, worin er die Rollen vertheilte: der optimistisch gesinnte Gegner hieß Edwin und das Gespräch selbst „Der Spaziergang unter den Linden".

Wollmar redet wie Hamlet auf dem Kirchhofe: „Man sage es den süßen Herrchen, die eine Hand

---

nung habe Rousseau in seinem Wolmar den Baron Holbach vor Augen gehabt: hier paßt wohl der Atheismus, aber bei Rousseaus ausgesprochener Mißachtung vor Holbach nicht die edelmüthige Gesinnung, die er ihm zuschreibt.

voll blonder Haare zu ihrem Gott machen. Mögen sie zusehen, wie die Schaufel des Todtengräbers den Schädel Yoricks so unsanft streichelt! Was dünkt sich ein Weib mit ihrer Schönheit, wenn der große Cäsar eine anbrüchige Mauer flickt, den Wind abzuhalten?"

Es heißt nur die Namen wechseln, wenn statt Alexander und Cäsar deutsche Heroen, wie Arminius und die Heinriche, als Beispiele gebraucht werden. „Dachtest du je, daß dir die Winde, die dir die Wohlgerüche der Linden herunterbringen, vielleicht die zerstobene Kraft des Arminius in die Nase blasen, daß du in der erfrischenden Quelle vielleicht die zermalmten Gebeine unserer großen Heinriche kostest?" Es sind Variationen desselben Themas. Wir hören Hamlet reden.

Aus allen diesen Betrachtungen zieht unser Wollmar ein Resultat, das nicht pessimistischer sein kann: „Die Welt ist ein Aschenkrug". „Das Schicksal der Seele ist in die Materie geschrieben. Ein verdorbener Magen verschwätzt diesen Planeten zur Hölle, ein Glas Wein kann Teufel vergöttern." Rastlos und vergeblich ist die Jagd nach Glück. Diese Welt ist die denkbar schlechteste, denn in ihr

herrschen Jammer und Elend. „Aus einem Samenkorn des Vergnügens sprossen schon tausend Keime des Jammers. Jeder Tropfen Zeit ist eine Sterbeminute der Freude, jeder wehende Staub der Leichenstein einer begrabenen Wonne. Auf jeden Punkt im ewigen Universum hat der Tod sein monarchisches Siegel gedrückt. Auf jedem Atom les' ich die trostlose Aufschrift: Vergangen!"

Der optimistisch gesinnte Edwin weiß auch dem Stoffwechsel in der Welt die heitere Seite und eine Art poetischer Gerechtigkeit abzugewinnen. Wenn nun die Asche Tibulls in der Nachtigall, die des Pindar im Adler, der Staub des Anakreon im Zephyr und die Ueberbleibsel der Wucherer im Rost verscharrter Münzen fortdauerten? Auf Wollmars Klage antwortet er: „Mag jeder Laut der Sterbegesang einer Seligkeit sein, er ist auch die Hymne der allgegenwärtigen Liebe. Wollmar, an dieser Linde küßte mich meine Juliette zum erstenmal!" Hier bricht jener das Gespräch mit dem schmerzlichen Ausrufe ab: „Junger Mensch! Unter dieser Linde habe ich meine Laura verloren". Schiller hat seinem Wollmar, wie man sieht, nicht blos seine Melancholie an Laura, sondern auch

diese selbst geliehen, während er Julien zu Edwin gesellte.

Aus dem Pessimismus Wollmars ergiebt sich sein Atheismus. Der Optimist möge ihn widerlegen. Wie können die Geschöpfe, so nichtige und elende Gebilde des Stoffes, wie sie sind, an einen gütigen und weisen Schöpfer glauben, der sie gemacht habe und regiere? „Nun, Edwin! rechtfertigen Sie den Töpfer gegen den Topf, antworten Sie, Edwin!" Dieser giebt eine kurze und schlagende Antwort, die uns zeigt, daß Schiller dem Materialismus keineswegs das letzte Wort läßt. Den Einwurf, den er macht, hat noch kein Materialist aus dem Wege geräumt: „Der Töpfer ist schon gerechtfertigt, wenn der Topf mit ihm rechten kann". Wollmar thut, als ob er den Bescheid nicht gehört habe, und sagt noch einmal: „Antworten Sie!"[1]

Bei Hamlet ist es die pessimistische Lebensanschauung jähen und furchtbaren Ursprungs, die ihm die Welt verödet und die materialistische Ansicht von

[1] Schiller, Th. II. S. 348—354. Das Gespräch erschien gleichzeitig mit der Anthologie (Febr. 1782). Schiller schreibt nicht „Wolmar", wie Rousseau, sondern „Wollmar".

der Natur der Dinge zur Folge hat. Bei Rousseaus Wolmar ist es der Materialismus, der ihm die Welt erklärt und daher eine pessimistische Lebensansicht weder erzeugt, noch von ihr erzeugt wird. Bei Schiller dagegen und seinem Wollmar gehört die materialistische Weltansicht zu den Motiven, welche die pessimistische Lebensanschauung begründen und ihr das Wort reden.

4. Die tragische Grundstimmung.

„Wäre Schiller kein großer Dichter geworden, so war für ihn keine Alternative, als ein großer Mensch im activen öffentlichen Leben zu werden." So schrieb in späteren Aufzeichnungen Friedrich von Scharffenstein, einer seiner Mitschüler, der eine Zeitlang sein geliebtester Freund war.[1] Wir müssen uns diesen jugendlichen Schiller vorstellen, wie er war: von dem hohen Kraftgefühl seiner großartig angelegten Natur beseelt, unter der Last erdrückender Schicksale, durch überschnelles Wachsthum schon früh in seiner Gesundheit gestört, von aufgeschossenem, aber zartem und anfälligem Körperbau, während der ganzen Zeit reifender Mann=

[1] Morgenblatt 1837. Nr. 56—58.

barkeit in ein militärisches Klosterleben gezwängt, mit einundzwanzig Jahren noch Zögling, dann in einen subalternen Militärdienst gepreßt, dessen unfreudiger Beruf ihn ganz in Anspruch nahm und achtzehn Gulden monatlich eintrug, arm, verschuldet, einem gebieterischen Willen unterthan und gleichsam verknechtet, der ihm die freie Ausübung seiner Geisteskräfte untersagte, und dabei ausgerüstet mit der Gewalt einer Imagination, welche die Erhabenheit und Kraft selbst war!

Es ist kein Wunder, wenn ein solcher Mensch gegen die Ketten, die ihn fesseln, sich innerlich auflehnt und empört; wenn er dem Weltschauspiel der allgemeinen Vernichtung mit einem bitteren Wohlgefallen zusieht und den Wunsch hat, ihr selbst so schnell als möglich zu verfallen; wenn er die Weltzustände, nach welcher Richtung er blickt, pessimistisch empfindet und zwar um so schmerzlicher, je idealer und optimistischer er von sich aus gesinnt ist und sein möchte. Ein stolzes, schöpferisches Kraftgefühl, das große Entwürfe in sich bewegt und immer von neuem die Gewißheit erhält: du bist von Staub und wirst Staub! „Unglückselig! unglückselig! die es wagen, Götterfunken aus dem Staub zu schlagen!“

Herrliche Anlagen und Kräfte, die vergeblich ringen und kämpfen müssen, denen die elenden Weltzustände, woraus sie hervorgehen, die physischen wie die moralischen, den sicheren Untergang bereiten und verkünden! Ein solcher Contrast herrscht in seinem eigenen Leben, er herrscht, wohin er blickt, es sind die Risse und Wunden, aus denen die Menschheit blutet. Alle Organe seiner mächtigen Einbildungskraft rühren sich, diese Contraste in aller ihrer Schärfe zu erkennen und in aller ihrer Grausamkeit auszuprägen und darzustellen, so erkennbar, so einleuchtend, darum auch so schonungslos wie möglich. Er wird vor keinem noch so schrecklichen, noch so schmerzlichen Anblick zurückbeben, im Gegentheil, er wird ihn hervorrufen und bis zum Aeußersten verstärken, damit das Furcht und Mitleid erregende Object in seiner ganzen Schroffheit wirke. Dieser Regimentsmedicus wird ein tragischer Dichter werden, der die Wunden der Welt auf den Tod kurirt und in diesem Sinn die Methode des Hippokrates ausübt: „Was Arzneien nicht heilen, heilt Eisen; was Eisen nicht heilt, heilt Feuer".

Wir haben die Grundanschauungen dargelegt, welche die Phantasie Schillers von Anbeginn

tragisch gerichtet und ihr mit der Neigung auch die Kraft zu der Darstellung furchtbarer und erschütternder Leiden verliehen haben. Darin lag das Bedürfniß und die Gabe der effectvollsten Darstellung, der dramatischen und theatralischen Schreibart. Hier offenbart sich uns der tiefste, in dem Gesetz, wonach sie angetreten, begründete Unterschied zwischen ihm und Goethe, dem die Erschütterungen tragischer Leiden und Endkatastrophen wider die Natur, wider die eigene Lebensfreudigkeit und Lebensweisheit gingen. Ausgenommen die Leiden des jungen Werthers, die kein Drama sind, die Rachescenen der Bauern in der ersten Form des Götz und die Schlußscene der Gretchentragödie, was hat er Tragisches gedichtet? Ich vergesse weder den Clavigo noch die Stella; im Gegentheil, ich nehme beide zu Zeugen. Im Clavigo war die Tragödie verfehlt, in der Urform der Stella war sie vermieden. Nichts konnte charakteristischer sein als diese Umgestaltung zerstörter und schuldbeladener Lebensverhältnisse in eine glückliche Doppelehe. Was wäre dem Genie Goethes unmöglich gewesen? Nicht aus Mangel an Genie war er kein Tragödiendichter, sondern aus Mangel

an Glauben: er glaubte nicht an die Nothwendigkeit des Tragischen.

Von eben dieser Nothwendigkeit war Schiller durchdrungen und mußte es sein nach dem Gesetze seiner Natur, wie unser orphisches Urwort es besagt. Er war ein geborener tragischer Dichter. Goethe kannte diesen seinem eigenen Wesen fremden Zug in Schiller sehr gut und bezeichnete denselben in einem Gespräche mit Eckermann treffend als „den Sinn für das Grausame“. „Schillers Talent“, sagte er, „war recht fürs Theater geschaffen, mit jedem Stücke schritt er vor und ward vollendeter; doch war es wunderlich, daß ihm noch von den Räubern her ein gewisser Sinn für das Grausame anklebte, der selbst in seiner schönsten Zeit ihn nie ganz verlassen wollte.“[1]

Nur verkenne man darüber nicht etwa Schillers Gemüthsart, in der sich das hohe Kraftgefühl mit der Empfänglichkeit für jede echte Rührung und dem Ausdruck hingebender Gefühle vereinigte. So haben ihn seine Jugendgenossen gekannt; so hat

[1] Goethes Gespräche mit Eckermann I. S. 137 (18. Januar 1825).

hin Goethe geschildert: „Alles an ihm war stolz und großartig, aber seine Augen waren sanft“.[1]

VI. Die Bilder des Todes.

1. Die Leichenphantasie.

In den Jugendgedichten Schillers begegnen wir einer Gallerie von Bildern des Todes, die als Bekenntnisse und Denkmale seines Seelenlebens eine weit größere Aufmerksamkeit verdienen, als sie bisher, wie mich dünkt, gefunden haben; sie sind von jener tragischen Grundstimmung erfüllt, die den Tod als ein grausames Schicksal und zugleich als „ein Ziel aufs innigste zu wünschen“ ansieht. Die letztere Empfindung überwog in ihm selbst. Zu seiner schwermüthigen Verdüsterung mögen manche uns verborgene Ursachen mitgewirkt haben; viel trug dazu bei, daß er wider seinen Willen noch ein Jahr auf der Militärakademie zurückgehalten wurde.

Die Reihe eröffnen zwei Trauergedichte, deren jedes den Tod eines Jünglings, der ein Freund und Schulgenosse des Dichters war, zum Thema hat. So schmerzlich ihn die Begebenheit ergreift,

[1] Ebendas. II. S. 251 (19. Febr. 1829).

so angemessen, um seine tragischen Gefühle in vollster Stärke zu ergießen, ist ihm dieser Stoff.

Die Familien Schiller und von Hoven waren befreundete Hausgenossen in Ludwigsburg, die Väter herzogliche Offiziere. Friedrich, der ältere Sohn, hatte mit Schiller die Lateinschule durchlaufen, er war sein Kamerad und Berufsgenosse auf der Militärakademie und blieb sein lebenslänglicher Freund. Den 13. Juni 1780 war der jüngere Hoven gestorben, den Schiller sehr lieb hatte. Sein Begräbniß ist das Thema der „Leichenphantasie". Was wir in Schillers tragischer Grundstimmung mit Goethe den Sinn für das Grausame genannt haben: dafür giebt dieses Gedicht ein höchst charakteristisches Zeugniß.

Achten wir zugleich auf den dramatischen Dichter, der uns nicht blos Gefühle, sondern auch die Scene und die Personen schildert; achten wir darauf, wie er es thut. Es ist ihm nicht genug, den Schmerz, den er vor sich sieht und theilt, auszusprechen, er muß ihn vergrößern, die Wunden aufreißen und bluten lassen. Alle einzelnen Acte eines Begräbnisses, die jeder mit Bangigkeit vorempfindet und überstanden zu haben wünscht, malt

er aus und erspart uns nicht einen; er treibt die schmerzlichen Erregungen bis zur qualvollen Erschütterung.

Zuerst erscheint in dem tragischen Vergrößerungsspiegel seiner Phantasie der nächtliche Zug nach dem Kirchhof:

Mit erstorbnem Scheinen
Steht der Mond auf todtenstillen Hainen,
Seufzend streicht der Nachtgeist durch die Luft —
  Nebelwolken schauern,
  Sterne trauern
Bleich herab, wie Lampen in der Gruft.
Gleich Gespenstern, stumm und hohl und hager,
Zieht in schwarzem Todtenpompe dort
Ein Gewimmel nach dem Leichenlager
Unterm Schauerflor der Grabnacht fort.

Nun folgt das Bild des schmerzgebeugten Vaters, den sich der Dichter nicht trostlos genug vorstellen kann, er ist nicht blos gebeugt, sondern völlig gebrochen, schon vom Alter entkräftet, ein hinfälliger Greis, ein schwankendes Gerippe, man meint, der alte Moor sei aus seinem Grabe gekommen:

Zitternd an der Krücke,
Wer mit düsterm, rückgesunknem Blicke,
Ausgegossen in ein heulend Ach,
Schwer geneckt vom eisernen Geschicke,

Schwankt dem stummgetragnen Sarge nach?
Floß es „Vater“ von des Jünglings Lippe?
Nasse Schauer schauern fürchterlich
Durch sein gramgeschmolzenes Gerippe,
Seine Silberhaare bäumen sich.

Wer sollte in diesem Bilde den Hauptmann von Hoven erkennen, der im rüstigsten Alter stand, er war damals ein Mann von sechsundvierzig Jahren und sollte den Verlust des Sohnes noch dreiundvierzig Jahre überleben![1]

Nun hoffen wir, daß für diesen vom Schmerz schon völlig überwältigten Vater der Dichter ein Wort des Trostes und der Aufrichtung haben wird. Es kommt ihm nicht in den Sinn. Im Gegentheil, er heilt mit Eisen und Feuer, er reißt die Wunde auf und ruft dem Vater zu, was jeder ihm so gern verbergen möchte:

Aufgerissen seine Feuerwunde!
Durch die Seele Höllenschmerz!
Vater floß es von des Jünglings Munde,
Sohn gelispelt hat das Vaterherz.
Eiskalt, eiskalt liegt er hier im Tuche,
Und sein Traum, so golden einst, — so süß!
Süß und golden, Vater, dir zum Fluche!

[1] Fr. Wilh. v. Hoven: Autobiographie. (Nürnberg 1840.) S. 53 u. S. 262.

Eiskalt, eiskalt liegt er hier im Tuche!
Deine Wonne und dein Paradies.

Und was hat der Tod alles in ihm vernichtet! Welche Saat väterlicher Hoffnungen, welche Fülle von Leben und strotzender Kraft! War er doch wie das Reh auf der Haide, wie der Adler im Flug, wie das schäumende Roß; glich er doch dem heitern Frühlingstag:

Welten schliefen im herrlichen Jungen,
Ha! wenn er einst zum Manne gereift,
Freue dich, Vater — im herrlichen Jungen,
Wenn einst die schlafenden Keime gereift!

Dieser hoffnungsreichen Lebensfülle gegenüber starrt der Kirchhof:

Nein doch, Vater — horch! die Kirchhofthüre brauset,
Und die ehrnen Angel klirren auf —
Wie's hinein ins Grabgewölbe grauset!

Zug für Zug malt uns der Dichter die Schlußscenen der Bestattung:

Horch! der Sarg versinkt mit dumpfigem Geschwanke.
Wimmernd schnurrt das Todtenseil empor!

Jeder Moment wird festgehalten; man wirft Erde in die Gruft, die Erde häuft sich, noch erblickt man den Sarg, dann verschwindet er für immer:

Dumpfig schollert's über'm Sarg zum Hügel.
O, um Erdballs Schätze nur noch einen Blick!
Starr und ewig schließt des Grabes Riegel,
Dumpfer, dumpfer schollerts über'm Sarg zum Hügel—
Auch die letzte Hoffnung muß mitversinken:
Nimmer giebt das Grab zurück.[1]

Als Schiller einige Jahre später seine „Luise Millerin" dem Buchhändler Schwan in Mannheim vorlas, konnte dieser die furchtbaren und erschütternden Scenen des Trauerspiels kaum ertragen und rief dem Dichter wiederholt zu: „Folterer! Schinder!" In dem Trauergedicht auf den Tod des jüngeren Hoven hatte Schiller seine tragische Folterkraft schon erprobt. Die qualvollen Vorstellungen, von denen die „Leichenphantasie" erfüllt ist, waren nicht erkünstelte Machwerke, sondern ehrliche Geburten. Er sprach, wie ihm zu Muth war, er wollte den Schmerz nicht verkürzen und mit den Schönpfläſterchen der gewöhnlichen Trostgründe bekleben, er wollte die tragische Sache sich und andern weder verschweigen noch beschönigen.

Er selbst war damals von Todessehnsucht erfüllt und dachte gleich dem Chor im Oedipus auf

[1] Schiller I. S. 106—108 (Verszahl 82).

Kolonos: „Nicht geboren zu sein, ist der Wünsche größter; wenn man aber lebt, ist das Beste, schnell zurückzukehren, woher man kam". In diesem Sinn schrieb er dem Vater einen Trostbrief, worin es von dem Verstorbenen heißt: „Er verlor nichts und gewann alles. Tausendmal beneidete ich Ihren Sohn, wie er mit dem Tode rang, und ich würde mein Leben mit eben der Ruhe hingegeben haben, mit welcher ich schlafen gehe. Ich bin noch nicht einundzwanzig, aber ich darf es Ihnen frei sagen: die Welt hat keinen Reiz für mich mehr, ich freue mich nicht auf die Welt, jener Tag meines Abschieds aus der Akademie, der mir vor wenig Jahren ein freudvoller Festtag würde gewesen sein, wird mir einmal kein frohes Lächeln abgewinnen können. Mit jedem Schritt, den ich an Jahren gewinne, verliere ich immer mehr von meiner Zufriedenheit; je mehr ich mich dem reiferen Alter nähere, desto mehr wünschte ich, als Kind gestorben zu sein".[1] Einige Tage später schreibt er seiner Schwester Christophine: „Mit Freuden wäre ich für ihn gestorben. Er war mir so lieb und das Leben

[1] Ebendas. I. S. 103 (den 15. Juni 1780).

war mir eine Last. Der Tod ist mir erwünscht, zehntausendmal erwünscht. Ich freue mich nicht mehr auf die Welt, ich gewinne alles, wenn ich sie vor der Zeit verlassen darf. Du weißt nicht, wie ich so sehr im Innern verödet und zerstört bin. Auch sollst du nie erfahren, was die Kräfte meines Geistes untergräbt". (Den 19. Juni 1780.)

2. Die Elegie auf den Tod eines Jünglings.

Die „Leichenphantasie" war wohl das letzte Gedicht aus der Schulzeit Schillers, die „Elegie auf den frühzeitigen Tod des Johann Christian Weckerlins", der den 16. Januar 1781 starb, ist gewiß das erste aus der Feder des Regimentsmedicus. Es war dem Andenken des Geschiedenen ausdrücklich im Namen seiner Freunde gewidmet.

Unter allen seinen Jugendgedichten ist dieses von dem Widerstreit jener beiden Lebensanschauungen, welche ich die zwei Seelen in Schiller genannt habe, am tiefsten durchdrungen: ich meine die theosophisch und die pessimistisch gesinnte. Das Thema der einen ist die Weltharmonie, das der anderen das Weltelend, „dieses Lebens Jahrmarkts=

dudelei", wie es die Schlußzeile der Ode auf Rousseau bezeichnet.

Mitten in der Blüthe des Lebens und der Kraft hat der Tod einen Jüngling weggerafft, dem nun die Schaar seiner Freunde das letzte Geleit giebt. Dies ist die tragische Begebenheit, zu der die erste Strophe das Vorspiel enthält:

Banges Stöhnen, wie vorm nahen Sturme,
Hallet her vom öden Trauerhaus,
Todtentöne fallen von des Stiftes Thurme,
Einen Jüngling trägt man hier hinaus,
Einen Jüngling, noch nicht reif zur Bahre,
Einen Jüngling in dem Mai der Jahre,
Weggepflückt in früher Morgenblüth!
Einen Sohn, das Prahlen seiner Mutter,
Unsern theuren, vielgeliebten Bruder,
Auf! Was Mensch heißt, folge mir!

Eine solche Vernichtung stört die Weltharmonie und macht an der göttlichen Gerechtigkeit zweifeln. Daß nur „in dieses Meeres wildem Wetter, wo Verzweiflung Steuer und Ruder ist", nicht der Glaube an Gott scheitert! Die pessimistische Lebensansicht im Hinblick auf die in der Welt herrschende Vernichtung erhebt sich wider die Theosophie:

O, ein Mißklang auf der großen Laute!
Weltregierer, ich begreif' es nicht!

Hier — auf den er seinen Himmel baute —
Hier im Sarg, — barbarisches Gericht!

Es ist furchbar, sterben müssen und begraben werden, wenn man das Leben lieb hat. Die Liebe zum Leben bis in die letzten Augenblicke und der unerbittliche Todeskampf, das Leben in all seiner lockenden Anmuth und die Nacht des Grabes! Wir müssen diese schrecklichen Contraste in ihrer ganzen Stärke auf uns wirken lassen:

Und die Welt, die Welt war ihm so süß —
Und so freundlich, so bezaubernd winkte
Ihm die Zukunft, und so golden blinkte
Ihm des Lebens Paradies!
Noch, als schon das Mutterauge thränte,
Unter ihm das Todtenreich schon gähnte,
Ueber ihm der Parzen Faden riß,
Erd' und Himmel seinem Blick entsanken,
Floh er ängstlich vor dem Grabgedanken —
Ach, die Welt ist Sterbenden so süß!

Stumm und taub ist's in dem engen Hause,
Tief der Schlummer der Begrabenen;
Bruder! ach, in ewig tiefer Pause
Feiern alle deine Hoffnungen;
Oft erwärmt die Sonne deinen Hügel,
Ihre Gluth empfindest du nicht mehr;
Seine Blumen wiegt des Westwinds Flügel,
Sein Gelispel hörest du nicht mehr;
Liebe wird dein Auge nie vergolden,

Nie umhalsen deine Braut wirst du,
Nie, wenn unsre Thränen stromweis rollten, —
Ewig, ewig sinkt dein Auge zu.

Doch bildet der Tod den wohlthätigsten Contrast gegen das herrschende Weltelend, er ist die Erlösung vom Uebel: darin besteht der einzige Trost, welchen die pessimistische Lebensanschauung zu bieten hat, und den Schiller seinem Freund in die Gruft nachsendet. Nirgends hat er die Welt- und Gesellschaftszustände, wie er sie vor sich sah, so grell beleuchtet, so grimmig verurtheilt, als in den folgenden Stellen unserer Elegie, die wir in der ursprünglichen Fassung des Dichters geben, ohne die sinnlosen Entstellungen, die sie von der Hand der Censur erlitten haben:

Aber wohl dir! Köstlich ist dein Schlummer,
Ruhig schläft sich's in dem engen Haus,
Mit der Freude stirbt hier auch der Kummer,
Röcheln auch der Menschen Qualen aus.
Ueber dir mag die Verläumdung geifern,
Die Verführung ihre Gifte spein,
Ueber dich der Pharisäer eifern,
Pfaffen brüllend dich der Hölle weihn,
Gauner durch Apostelmasken schielen,
Und die Metze — die Gerechtigkeit,
Wie mit Würfeln, so mit Menschen spielen,
Und so fort, bis hin zur Ewigkeit.

Ueber dir mag auch Fortuna gaukeln,
Blind herum nach ihren Buhlen spähn,
Menschen bald auf schwanken Thronen schaukeln,
Bald herum in wüsten Pfützen drehn.
Wohl dir, wohl in deiner engen Zelle,
Diesem komischtragischen Gewühl,
Dieser ungestümen Glückeswelle,
Diesem possenhaften Lottospiel,
Diesem faulen fleißigen Gewimmel,
Dieser arbeitsvollen Ruh',
Bruder! diesem bosheitsvollen Himmel
Schloß dein Auge sich auf ewig zu.

Die Komödie ist aus! Man hat mehr Grund sich darüber zu freuen, als über den Tod zu trauern, der dem Possenspiel ein Ende gemacht hat. Gleicht das Leben doch einem Todtentanz und der Mensch, wie Shakespeare gesagt hat, „dem Gaukler, der eine Weile auf der Bühne glänzt", bis der Tod ihn abführt und sein Kostüm ändert. Auch die Könige gehören zur Natur, d. h. zum Stoff, der seine Formen wechselt:

O so klatschet! klatscht doch in die Hände,
Rufet doch ein frohes plaudite!
Sterben ist der langen Thorheit Ende,
In dem Grab verscharrt man manches Weh!
Was sind denn die Bürger unterm Monde?
Gaukler, theatralisch ausstaffirt,
Mit dem Tod in ungewissem Bunde,

Bis der Falsche sie vom Schauplatz führt.
Wohl dem, der nach kurz gespielter Rolle
Seine Larve tauschet mit Natur,
Und der Sprung vom König bis zur Erdenscholle
Ist ein leichter Kleiderwechsel nur.

Bei einer solchen Ansicht vom Leben mag der Tod als der wohlthätige Erlöser oder als der große Würger erscheinen, er darf als beides gelten, aber vom jüngsten Gericht und von der Auferstehung der Todten als dem Tage des Wiedersehens sollte füglicherweise hier nicht die Rede sein können. Wenn sie der Dichter dennoch in Scene setzt, so spüren wir darin eine schon erkünstelte Nachahmung Klopstocks und die Absicht des dramatischen Effects, den die ungeheuren Bilder ausüben. Oder war es die unzerstörbare Gewalt einer bibelgläubigen Phantasie, die ihn mit sich fortriß?

Schlummre ruhig bis auf Wiedersehn!
Bis auf diesen leichenvollen Hügeln
Die allmächtige Posaune klingt
Und nach aufgerißnen Todesriegeln
Gottes Sturmwind diese Leichen in Bewegung schwingt —
Bis, befruchtet von Jehovahs Hauche,
Gräber kreisen — auf sein mächtig Dräun
In zerschmelzender Planeten Rauche
Ihren Staub die Gräber wiederkäun.

Unser Dichter hat seine eigene Eschatologie, die wir aus der Freundschaftsode kennen gelernt und aus Leibnizischen Ideen hergeleitet haben; sie gründet sich auf die Vorstellung von der Weltharmonie, dem Seelenreich und Gott: „Aus dem Kelch des ganzen Seelenreiches schäumt ihm die Unendlichkeit". Ganz im Sinne dieser seiner Theosophie ruft er jetzt dem abgeschiedenen Freunde zu:

Schon enthüllt sind dir die Räthsel alle!
Wahrheit schlürft dein hochentzückter Geist,
Wahrheit, die in tausendfachem Strahle
Von des großen Vaters Kelche fleußt.

Das Ziel ist in Gott, nicht auf höheren Planeten zu suchen: „Nicht in Welten, wie die Weisen träumen"; das Ziel ist die Seelengemeinschaft, nicht ein Garten voll seliger Genüsse: „Auch nicht in des Pöbels Paradies"; das Jenseits besteht nicht in seraphischen Regionen: „Nicht in Himmeln, wie die Dichter reimen, aber wir ereilen dich gewiß".

So bildet die Idee von der Unzerstörbarkeit der Seelenharmonie und Seelengemeinschaft den versöhnenden Schlußaccord unserer Elegie:

Erde mag zurück in Erde stäuben,
Fliegt der Geist doch aus dem engen Haus,

Seine Asche mag der Sturmwind treiben,
Seine Liebe dauert ewig aus![1]

In dem Ideengange des Gedichts streiten die materialistische und theosophische Weltansicht, mit beiden streitet die biblische Eschatologie. Es wurde bei der Beerdigung Weckerlins in Separatdrucken vertheilt, verbreitet und später in die Anthologie aufgenommen. Die Sensation, die es in weiteren Kreisen hervorrief, lag in dem erschreckenden Eindruck seiner pessimistischen Stellen, die recht eigentlich das Bekenntniß des Dichters enthielten. Der angehende Regimentsmedicus erschien wie ein Zerstörer des Heiligen. Er schrieb bald nachher seinem Freunde Hoven: „Endlich! Ich fange an, in Activität zu kommen, und das kleine hundsföttische Ding hat mich in der Gegend berüchtigter gemacht als zwanzig Jahre Praxis. Aber es ist ein Name wie desjenigen, der den Tempel zu Ephesus verbrannt hat. Gott sei mir gnädig!"[2]

3. Der Tod in der Schlacht.

Die Phantasie Schillers lebt sich ein in die Bilder des Todes. Darunter ist „Die Schlacht"

[1] Schiller I. S. 178—183 (Verszahl 145).

[2] Ebendas. S. 184 (1. Febr. 1781).

eines der gewaltigsten und der Anlage nach, die ohne Zweifel aus den Erzählungen des Vaters herrührte, wohl eines der frühsten. In der Anthologie hatte es die Ueberschrift: „In einer Baitaille. Von einem Offizier".

Der Hauptmann Schiller, der in zwei Kriegen gekämpft hatte, konnte aus dem Schatz seiner Erinnerungen viel erzählen, und gewiß that er es gern. Wer hätte ihm begieriger zugehört als der Sohn? Seit den Tagen der Kindheit war seine Einbildungskraft mit den Bildern, die der Hergang einer Schlacht mit sich bringt, bekannt und vertraut. Sonst hätte ihm auch die dichterische Schilderung in ihrer mächtigen Kürze und Einfachheit nicht dergestalt gelingen können, daß sie, künstlerisch angesehen, eines der vollkommensten Gedichte seiner Frühzeit ausmacht.

In den gedrängtesten, ausdrucksvollsten Zügen eilt das furchtbare Drama der Schlacht an uns vorüber. Gleich Gewitterwolken nahen einander die feindlichen Heere, die Schlacht entbrennt, wir blicken in das Gewühl des Kampfes, endlich sinkt die Fahne des Feindes, darauf Flucht, Verfolgung, Siegesgeschrei! Bange Todesfurcht beschleicht die

tapferen Herzen vor dem Beginn der Schlacht, der entbrannte Kampf hat den Todesmuth entflammt, dem der Sieg alles und das Leben nichts gilt.

Aus der Mitte des Schlachtgewühls dringt eine Scene an unser Ohr, die gleich wieder verstummt. Es sind nur wenige Laute, die letzten Kundgebungen der Freundschaft und Liebe, diese sind mächtiger als der Tod. Der Freund erblickt den Freund unter den Sterbenden und empfängt dessen Abschiedsgruß an die Geliebte; der Schlachtengott zertritt das Idyll des irdischen Glücks, aber die Seelengemeinschaft kann er nicht zerstören:

Lebende wechseln mit Todten, der Fuß
Strauchelt über den Leichnamen —
„Und auch du, Franz?" „Grüße mein Lottchen, Freund!"
Wilder immer wüthet der Streit;
— — — — — — — — — — — —
„Grüßen will ich dein Lottchen, Freund!
„Schlummre sanft! Wo die Kanone sich
„Heischer speit, stürz' ich Verlassner hinein."[1]

4. Der Tod auf dem Hochgericht.

Verderblich, wie die Gesellschaftszustände geartet sind und in dem Gemüthe unseres Dichters

[1] Ebendas. I. S. 231—33. (Anthol. S. 49—53. Verszahl 72.)

in unheimlichster Beleuchtung erscheinen, müssen die Früchte sein, die sie hervorbringen. Die tragische Nothwendigkeit, welche den Weltlauf beherrscht, knüpft Glied an Glied. Wenn Mitleid und Furcht die tragischen Affecte sind, so müssen die Schicksale, welche „Die Kindesmörderin" erduldet, diese Affecte im höchsten Maße erregen. Verführung hat durch Liebesheuchelei ihre Unschuld vergiftet, herzlose Selbstsucht hat die Gefallene der Verlassenheit und Schande preisgegeben, die Gefühle der Schande und Rache verdunkeln den Sinn der Unglücklichen und treiben sie zu der so unnatürlichen und doch so erklärbaren Unthat, die durch den Tod von Henkershand gebüßt wird. Wir haben schon auf jene Schrift wider die Todesstrafen hingewiesen, in welcher H. P. Sturz einer Kindesmörderin vor ihrem Richter eine Rede in den Mund legte, die auf Schillers Gedicht nicht ohne Einfluß bleiben sollte.[1]

In seinem Gretchen hat Goethe dieses tragische Thema für alle Zeiten vollendet und erschöpft. Erschütternder läßt sich die Furcht, rührender das Mitleid, überwältigender beide nicht hervorrufen,

[1] Vgl. oben S. 39—40.

als es in der Kerkerscene des Faust ohne die mindeste Uebertreibung geschehen ist. Die Scene war schon 1774 gedichtet, aber sie wurde erst vierundzwanzig Jahre später in ihrer gegenwärtigen Form ausgeführt, und es hat noch zehn Jahre gedauert, bevor die Welt sie kennen lernte. Goethes Jugendfreund H. L. Wagner kannte die Gretchentragödie in ihrer Urform und entlehnte zum Verdrusse des Dichters einige ihrer Motive in seinem Stücke „Die Kindermörderin", welches 1776 erschien.[1]

Als Schiller sein tragisches Gedicht verfaßte, waren ihm Goethes Faust und Wagners Trauerspiel unbekannt; er lernte das letztere erst durch Dalberg kennen und schickte diesem „Die Kindermörderin" mit der Bemerkung zurück: „Sie hat rührende Scenen und interessante Züge, doch erhebt sie sich über den Grad der Mittelmäßigkeit nicht, sie wirkt nicht sehr auf mein Empfinden, sie hat zu viel Wasser".[1] Sie würde auch dieses geringen Lobes nicht werth erschienen sein, wenn Schiller eine Ahnung von der Kerkerscene im Faust gehabt hätte.

[1] Vgl. mein Buch über Goethes Faust. 2. neu bearb. u. verm. Aufl. S. 246 ff.

[2] Den 15. Juli 1782.

Die Situation, in welcher Sturz uns die Kindesmörderin darstellt, war durch sein Thema gegeben: sie steht vor den Richtern und schildert ihre Schicksale. Dies paßte vollkommen für die Haltung der Rede. Dagegen war für Schiller eine solche Scene nicht brauchbar, hier ist die Kindesmörderin verurtheilt und wird nach dem Richtplatz geführt; sie schildert ihre Schicksale auf dem Wege zum Schaffot und endet ihre Rede vor dem Henker. Sie begeht ihr eigenes Begräbniß. Man darf sich die Scene nicht aus dem Lyrischen ins Dramatische übersetzen, sonst würde sich die Vorstellung derselben in Ansehung der Rede schwer vollziehen lassen.

Was den Abschied von der Welt erschwert und erleichtert, hatte uns schon die Elegie auf den Tod eines Jünglings beherzigen lassen. Wir hören es jetzt aus dem Munde einer Missethäterin:

Nimm, o Welt, die letzten Abschiedsküsse!
Diese Thränen nimm, o Welt, noch hin!
Deine Gifte — o sie schmeckten süße! —
Wir sind quitt, du Herzvergifterin!

Eine Kette schrecklicher Erlebnisse vergegenwärtigt sich ihrem Rückblick: die Entzückungen der

Liebe, die lauter Täuschungen waren, ihre Hingebung und des Mannes treuloser Verrath, ihre Verlassenheit und Schande, der Anblick des Kindes, unsäglich peinigend, da er qualvolle Erinnerungen weckt und hoffnungslose Leiden verkündet, ein elendes Leben und ein elendes Gewissen! Wie malt und trifft der Dichter dieses Bild des unglückseligen Weibes:

Deine Mutter, o im Busen Hölle!
Einsam sitzt sie in dem All der Welt,
Dürstet ewig an der Freudenquelle,
Die dein Anblick fürchterlich vergällt.
Ach, in jedem Laut von dir erwachet
Todter Wonne Qualerinnerung,
Jeder deiner holden Blicke fachet
Die unsterbliche Verzweifelung.

In einem Moment dieser Verzweiflung stürmt das ganze Heer unseligster Erinnerungen auf sie ein, und das arme verführte Mädchen wird zur Medea:

Ewig, ewig würgt sein Meineid fort,
Ewig — hier umstrickte mich die Hyder —
Und vollendet war der Mord.

Diese Schilderung von prägnantester Kürze bekundet ein Genie tragischer Empfindungs- und Darstellungskraft, das an Shakespeare erinnert.

Auch die Worte, womit sie den Anblick des todten Kindes sich zurückruft:

Seht! Da lag es —
Wie ein Veilchen unter Sensenklang!

Unter dieser zermalmenden Last heilloser Schicksale und Schuldgefühle kann sie nicht mehr leben wollen, und mit der Liebe zum Leben erlöschen auch die Gelüste zur Rache:

Freudig eil' ich in dem kalten Tode
Auszulöschen meinen Flammenschmerz.

Die moralische Nutzanwendung: „Trauet nicht den Rosen eurer Jugend, trauet, Schwestern, Männerschwüren nie!" u. s. f., würde besser gefehlt haben; sie paßt in eine Bänkelsängerballade, aber nicht in dieses tragische Gedicht, wo solche Warnungen eben so unnütz sind wie im Leben selbst. Der echte und siegreiche Affect, mit welchem das Gedicht sich vollendet, ist der tragische des Mitleids, der selbst den Henker erbleichen macht:

Zähren? Zähren in des Würgers Blicken!
Schnell die Binde um mein Angesicht!
Henker, kannst du keine Lilie knicken?
Bleicher Henker zittre nicht! —

5. Die schlimmen Monarchen.

Die Elegie auf Weckerlin enthielt ein Shakespearesches Thema, das unsern Dichter zur Aus-

führung reizen mußte; es bot ihm den Stoff nicht zu einer Elegie, wohl aber zur bittersten Satire. Auf die Frage: „Was sind denn die Bürger unterm Monde?“ hieß die Antwort: „Gaukler, theatralisch ausstaffirt — und der Sprung vom König bis zur Erdenscholle ist ein leichter Kleiderwechsel nur“.

Es gilt, diesen Wechsel, diese Phase in der Metamorphose der irdischen Dinge recht eingehend, recht in der Nähe zu beleuchten und so grell wie möglich. Die Bilder des Todes gestalten sich zu Gegenständen der Satire, sobald man jene Art der Gaukler, die einst in der Weltposse die Erdengötter gespielt und das Weltelend vermehrt haben, in den Behausungen des Todes aufsucht: die schlimmen Monarchen in ihrer Gruft.

Der Dichter brauchte nicht in der Ferne umherzuspähen, die eigene Landesgeschichte ließ ihn der Beispiele genug während des laufenden Jahrhunderts erblicken, er sah die Eberhard Ludwig, Karl Alexander, Karl Eugen vor sich, welcher letztere bald vierzig Jahre regierte und unserem Schiller acht Jahre hindurch täglich vor Augen stand. Der Name Eberhard Ludwig blieb mit

dem der Grävenitz, eines verruchten Weibes, die seine Maitresse gewesen war und das Land ausgesogen hatte, im Andenken des Volkes verknüpft. Mit Karl Alexander war ein jüngerer Zweig des Hauses Württemberg[1] auf den Thron des Herzogthums gekommen, er war als österreichischer General katholisch geworden (1712) und hatte sich dadurch pecuniäre Hülfsmittel verschafft, die ihm die Landstände karger und unkluger Weise versagt hatten; er bedrohte als Herzog (1733—37) die Religion seines Landes und ließ durch einen Juden (Süß-Oppenheimer), den er zu seinem Finanzrath und Factotum gemacht hatte, die Unterthanen plündern, die Aemter feil bieten und die Münze verschlechtern.

Karl Eugen war das Exemplar eines kräftig angelegten und begabten, schlecht erzogenen, unreif

---

[1] Es ist die Linie Württemberg-Winnenthal, die noch heute regiert. Karl Alexander war der Neffe, nicht der Sohn von Eberhard Ludwig, wie in einer der jüngsten Schillerbiographien zu lesen steht. Dieser letztere hinterließ keine Kinder, da sein einziger Sohn, der Erbprinz, vor ihm gestorben war. Diese geschichtlichen Vorgänge sollte ein Schillerbiograph nicht übersehen, da dieselben mit den Motiven zum „Geisterseher“ sehr genau zusammenhängen.

auch an Jahren zum Throne gelangten und durch eine dem Lande und der Landesverfassung feindliche Willkürherrschaft, die ihn alle Genüsse der Welt in unermeßlicher Fülle erschöpfen ließ, gründlich verdorbenen Fürsten. Auf die ersten elf Jahre der Mäßigung waren fünfzehn maßlosester Tyrannei (1756—1770) gefolgt, worin er einer frevelhaften, von seinem Volke verwünschten, für ihn selbst unrühmlichen Kriegs- und Soldatenlust, einer rasenden Jagd- und Baulust fröhnte und in colossalen Verschwendungen, kostbaren Prachtreisen, lasterhaften Genüssen aller Art das Mark des Landes vergeudete.

In der Erwerbung der Mittel ging er gewissenlos und unbarmherzig zu Werke; er plünderte die Landeskasse, ließ gesetz- und verfassungswidrige Steuern ausschreiben, verkaufte nicht blos die Landesämter, sondern auch die Landeskinder, erst an Frankreich, um gegen Preußen zu kämpfen, dann an England gegen Amerika, zuletzt an Holland, um ins Kapland geschickt zu werden. Die dem Volke so verhaßten Aushebungen im siebenjährigen Kriege geschahen in der gewaltsamsten und härtesten Weise durch den Oberst Rieger, damals der Günst-

ling und das Werkzeug des Herzogs. Einige Meuterer wurden in Göppingen vor der Front erschossen. Endlich, da seine Landstände ihn beim Reiche verklagt hatten, mußte Karl Eugen im Frühjahr 1770 einen sogenannten „Erbvergleich" eingehen und Frieden mit seinem Volke schließen, womit ruhigere und bessere Zeiten begannen. Zwei Jahrzehnte hatte er, wie der Geschichtsschreiber Spittler sehr bezeichnend sagt, im Galopp gelebt. Es war die Sturm- und Drangzeit eines Despoten!

Nun hatte er ausgetobt und schon die Grenze überschritten, mit welcher nach dem Sprüchwort das Schwabenalter klug zu werden beginnt. Er wollte jetzt gut machen, was er Uebles gethan hatte, und das Landeswohl fördern. Mit dem Anfange seiner vierziger Jahre nahm er die Erziehung und die Landwirthschaft zu seinen Lebensaufgaben und betrieb beide in seiner rastlosen Art. Die von ihm gegründete Erziehungsanstalt war die Militärschule auf der Solitude, erst ein Waisenhaus, dann eine Pflanzschule, zuletzt eine Akademie, die sich unter seinen Händen dergestalt erweitert hatte, daß sie im November 1775 nach Stuttgart verlegt wurde. Der Schauplatz seiner

landwirthschaftlichen Gründungen waren die Gärten und Felder von Hohenheim. Kaum war das Schloß auf der Solitude vollendet (1767), so begannen die Bauten zu Hohenheim.

Obwohl das tyrannische Naturell des Herzogs in der Wurzel unverbesserlich blieb, so konnten ihn jetzt im Rückblick auf seine schlimme Vergangenheit reuige Gefühle und tugendhafte Entschließungen anwandeln. So erklärt sich ein Vorgang, der in der neueren Fürstengeschichte einzig in seiner Art ist. An seinem fünfzigsten Geburtstage, den 11. Februar 1778, ließ dieser gefürchtete Landesvater, der so viele Jahre schrecklich gehaust hatte, auf allen Kanzeln ein selbstverfaßtes reuevolles Bekenntniß verkünden, worin er sein Bedauern über die begangenen Sünden an den Tag legte und dem Volke ein besseres Regiment versprach. Freilich ging er auch hier glimpflich genug mit sich um. Er wollte nur von der menschlichen Vollkommenheit weit entfernt geblieben sein und entschuldigte es mit der menschlichen Schwäche, er unterließ auch in diesem Schriftstücke nicht, sich als „einen der Gesalbten der Erde" zu bezeichnen. Manches in den Regierungszuständen des Landes,

vieles in dem persönlichen Lebenswandel des Fürsten hatte sich wohlthätig geändert, aber im Grunde des Herzens blieb Karl Eugen der alte Adam oder, wie Schiller noch kurz vor dem Tode des Herzogs sagte, „der alte Herodes".

Daß es sich so verhielt, bezeugte eine seiner schlimmsten Unthaten, die ein Jahr vor jenem Sündenbekenntniß verübt wurde und trotz demselben fortbestand. Der Dichter Christian Fr. Dan. Schubart hatte in seiner Ulmer Chronik durch satirische Ausfälle den Herzog und außer ihm noch einige andere Gesalbte der Erde verletzt; er hatte namentlich durch sein bekanntes, beißendes Epigramm auf „Dionys von Syracus" die Schulmeisterei des Herzogs verspottet. Um sich zu rächen, ließ ihn dieser auf betrügerische Art in sein Land locken, niederwerfen und auf dem Asperg eine zehnjährige Gefangenschaft erdulden (1777—87), die während des ersten Jahres die entsetzlichste und qualvollste war. Dabei fühlte sich der Herzog als Erzieher und nannte diese seine Gewaltthat und Grausamkeit eine wohlthätige Züchtigung, um Schubart zu bessern.[1]

[1] Vergl. mein Buch über „Goethes Tasso". S. 108 ff.

Nach einer fast vierjährigen Gefangenschaft stellte er dem Sohne Schubarts die Freilassung seines Vaters in nächste Aussicht; er hatte eine Hoffnung erregt, um sie unerfüllt zu lassen, damit der Unglückliche auch die Pein einer solchen Täuschung empfinden sollte. Aus Schubarts empörter Stimmung entstand eines seiner berühmtesten Gedichte „Die Fürstengruft“:

Da liegen sie, die stolzen Fürstentrümmer,
Ehmals die Götzen ihrer Welt!
Da liegen sie, vom fürchterlichen Schimmer
Des blassen Tags erhellt.

Weckt sie nur nicht mit eurem bangen Aechzen,
Ihr Scharen, die sie arm gemacht,
Verscheucht die Raben, daß von ihrem Krächzen
Kein Wütherich erwacht!

Hier heule nicht der bleiche Waisenknabe,
Dem ein Tyrann den Vater nahm;
Nie fluche hier der Krüppel an dem Stabe,
Von fremdem Solde lahm.

Damit die Quäler nicht zu früh erwachen,
Seid menschlicher, erweckt sie nicht,
Ha! früh genug wird über ihnen krachen
Der Donner am Gericht.

Wo Todesengel nach Tyrannen greifen,
Wenn sie im Grimm der Richter weckt,

Und ihre Gräul zu einem Berge häufen,
Der flammend sie bedeckt.[1]

In demselben Jahre erschienen die Fürstengruft und die Räuber. Im Spätherbst dieses Jahres (1781) fand auf dem Asperg eine Zusammenkunft beider Dichter statt, die der Festungscommandant Rieger, der Schillers Pathe war, herbeigeführt hatte. Auf sein Anstiften hatte Schubart eine Recension der Räuber schreiben müssen, die er jetzt vorlas, noch ohne zu wissen, daß sein Zuhörer Schiller selbst war. Als er es erfuhr, fiel er ihm um den Hals, und Rieger, ein Liebhaber theatralischer Aufführungen und Effecte, freute sich seines gelungenen Spiels.

Gewiß ist bei dieser Gelegenheit auch von der Fürstengruft die Rede gewesen, wohl dem jüngsten unter Schubarts gedruckten Gedichten. Auch Schiller hatte Gründe, dem Herzog zu zürnen, der ihn wider Willen noch ein Jahr in der Uniform des

[1] Die Entstehung dieses Gedichts, das aus 26 Strophen besteht, deren letzte vier dem Preise der besseren Fürsten gewidmet sind, fällt in die erste Hälfte des Jahres 1781, wie aus den Briefen der Frau Schubart und den Berichten des Sohnes erhellt. Vgl. D. Fr. Strauß, Gesammelte Schriften, Bd. IX. S. 337 ff.

Eleven zurückgehalten und dann wider alle erregten Hoffnungen in die des Feldschers gesteckt hatte. Jetzt, im Wetteifer mit Schubart, dichtete er seine Fürstengruft und gab ihr die Überschrift: „Die schlimmen Monarchen".[1]

Drei unserer Dichter, Zeitgenossen von verschiedenen Altersstufen, haben dieses Danteske Thema, die Erdengötter in der Unterwelt, behandelt: Klopstock, Schubart und Schiller. Schubart hatte Klopstock, Schiller beide vor Augen, aber er war kein Sklave des ersten mehr, als er „Die schlimmen Monarchen" verfaßte.

Klopstocks Gedicht aus dem Frühjahr 1766 heißt „Rothschilds Gräber", es sind die Königsgräber im Dom zu Roeskilde in Dänemark. Seine Ode war ein Loblied. Er hatte einen Fürsten zu preisen, der sein Wohlthäter und Freund gewesen, dem er die gastlichste Aufnahme, eine sorglose Stellung zu danken und als Zeichen seiner Verehrung einst die fünf ersten Gesänge seines Messias ge-

[1] Das Gedicht ist gegen Ende 1781 entstanden. Dies bezeugt auch seine Stelle in der damals schon im Druck befindlichen Anthologie: es ist unter den 83 Gedichten dieser Sammlung das 77te.

widmet hatte. Es war kein deutscher Fürst, sondern König Friedrich V. von Dänemark.

Dagegen war es der eigene noch lebende Landesherr, dessen Tyrannei die beiden schwäbischen Dichter in die Stimmung der Todtenrichter versetzt und zu pathetischen Satiren angefeuert hatte. Aber Schiller war viel zu ernst und tragisch gesinnt, um das furchtbare Gericht, welches den Inhalt der Fürstengruft ausmacht, mit einem furchtsamen „Ende gut, alles gut" zu beschließen, wie es Schubarts gutmüthiger und charakterloser Art entsprach. Dieser malt uns den Contrast zwischen ehmals und jetzt, zwischen dem üppigen Prachtleben der Tyrannen und ihrem Verwesungsstaub, er gedenkt ihrer Unthaten, er zeigt uns ihre Opfer, den Waisenknaben, den Krüppel, zuletzt mahnt er an das Weltgericht, welches die bösen Fürsten zur Hölle verdammen, die guten aber belohnen wird mit den Kronen des ewigen Lebens. Wo sind wir? In Roeskilde oder in Ludwigsburg? In der „Fürstengruft" oder in „Rothschilds Gräbern"? Wir enden mit Klopstock.

Schiller dagegen hat es nur mit den schlimmen Monarchen zu thun. Er läßt den Tod der fürst=

lichen Uebelthäter als den großen Triumphator erscheinen, der diesen Erdengöttern, die nie an ihn geglaubt, in frevelhaften Genüssen geschwelgt und stolz dahingelebt haben, als ob sie nie sterben könnten, ein Ende für immer gesetzt hat. Ihr Ende gleicht einem schrecklichen Schiffbruch:

Hier das Ufer? — Hier in diesen Grotten
Stranden eurer Wünsche stolze Flotten?
Hier, wo eurer Größe Fluth sich stößt?

Die fürstliche Hybris, die der Tod stumm gemacht und in Staub verwandelt hat, ist ein Thema von tragischem Charakter. Das Bild, womit Schiller die Särge der schlimmen Monarchen vergleicht, athmet Shakespeareschen Geist:

Stolze Pflanzen in so niederen Beeten!
Seht doch! wie mit welken Majestäten
Garstig spaßt der unverschämte Tod!

Er stellt den Tod auf die Probe, ob er wirklich sein Werk vollbracht hat: sie werden erwachen, wenn das wilde Heer ihrer Leidenschaften und Lebenssucht heranbraust. Der Dichter zaubert es hervor, als ob er diese Todten wecken wollte, um sie zu richten. Kriegslust und Ruhmesgier eröffnen den Zug, die Schlacht ist aus, Siegesgeschrei und Huldigungsrufe erschallen:

Springt doch auf, ihr störrige Verstummer,
Schüttelt ab den tausendpfünd'gen Schlummer,
Siegespauken trommeln aus der Schlacht,
Höret doch, wie hell die Zinken schmettern!
Wie des Volkes wilde Vivat euch vergöttern!
Könige erwacht!

Nun stürmt die wilde Jagd selbst herbei; es ist ein förmlich dramatisches Gemälde, worin uns der Dichter die rasende Jagdlust, welcher Karl Eugen so viele Jahre gefröhnt hatte, nach dem Leben schildert:

Siebenschläfer! o so hört die hellen
Hörner klingen und die Doggen bellen!
Tausendröhricht knallt das Jagdenfeur,
Muntre Rosse wiehern nach dem Forste,
Blutig wälzt der Eber seine Stachelborste,
Und der Sieg ist eur!

Bis in die geheimsten Gemächer der Favoritin, zu denen der düsselnde Kammerjunker die Schlüssel überbringt, dröhnt der Ruf dieser Todtenerweckung. Es ist die letzte Probe, ob sie wirklich todt sind:

Keine Antwort — ernstlich ist die Stille,
Fällt denn auch auf Könige die Hülle,
Die die Augen des Trabanten deckt?
Und ihr fordert Anbetung in Asche,
Weil die blinde Metze Glück in eure Tasche
Eine Welt gesteckt?

Die Lebensfahrt dieser Fürsten gleicht dem Phaëthon im Sonnenwagen, der dahin und dorthin geschleudert wird, bis er herabstürzt. „Phaëthons Sturz!“ So hieß das großartigste und kunstvollste aller Ballete, die Herzog Karl in seinem prächtigen Opernhause zu Ludwigsburg aufführen ließ. Ohne Zweifel hatte es Schiller in seiner Knabenzeit gesehen und dieses Bild vor Augen, als er die folgende Stelle schrieb:

Und ihr rasselt, Gottes Riesenpuppen,
Hoch daher in kindisch stolzen Gruppen,
Gleich dem Gaukler in dem Opernhaus?

Indessen ist der Gaukler nicht blos bildlich zu nehmen, sondern buchstäblich. Es war noch schlimmer als Gaukelei, wenn Karl Alexander durch sein jüdisches Factotum die Münze verschlechtern und seine Unterthanen durch falsches Gewicht betrügen ließ:

Prägt ihr zwar — Hohn ihrem falschen Schalle!
Euer Bild auf lügende Metalle,
Schnödes Kupfer adelt ihr zu Gold.

Das trügerische Gewicht schlimmer Monarchen und das untrügliche Gottes! Dieser Contrast lag so nahe, daß ihn der Dichter aussprechen mußte, wenn auch mit einem schwäbischen Reim:

Eure Juden schachern mit der Münze —
Doch wie anders klingt sie über jener Grenze,
Wo die Wage rollt!

Und war es nicht schlimmer als Gaukelei, wenn Karl Eugen den Dichter Schubart durch Betrug in sein Gebiet locken und ohne Urtheil und Recht die härtesten Kerkerleiden erdulden ließ, während er doch auf allen Kanzeln des Landes Besserung gelobte und in seiner Erziehungsanstalt fort und fort pomphafte Reden über die Tugend sowohl selbst hielt, als halten ließ? Offenbar zielte Schiller auf jenes Sündenbekenntniß seines Herzogs, wenn er den schlimmen Monarchen zuruft:

Ihr bezahlt den Bankerott der Jugend
Mit Gelübden und mit lächerlicher Tugend,
Die — Hanswurst erfand.

In dieser Fürstengruft führt das Gedicht selbst die Stimme des Todtenerweckers, des Todtenrichters und der Vergeltung:

Aber zittert für des Liedes Sprache,
Kühnlich durch den Purpur bohrt der Pfeil der Rache
Fürstenherzen kalt.[1]

Es war wohl nicht zufällig, sondern diente zu einem wohlthuenden Contrast, daß Schiller in seiner

[1] Schiller I. S. 341—44. (Anthologie S. 247—50. Verszahl 108.)

Anthologie auf „Die schlimmen Monarchen“ unmittelbar das Kriegslied „Graf Eberhard der Greiner von Württemberg“ folgen ließ. Hier konnte er seinem schwäbischen Patriotismus Genüge thun und in dem Sieger von Döffingen einen volksthümlichen, vaterländischen, fürstlichen Helden mit vollem Herzen preisen, wie Uhland es nach ihm gethan hat:

Ihr — ihr dort außen in der Welt,
Die Nasen eingespannt!
Auch manchen Mann, auch manchen Held,
Im Frieden gut und stark im Feld,
Gebar das Schwabenland.

Der war noch keiner von den Erdengöttern! Als sein einziger Sohn in der Schlacht gefallen war, rief der Graf:

Mein Sohn ist wie ein andrer Mann!
Marsch! Kinder! In den Feind![1]

6. Todtenfeier am Grabe Riegers.

Wir sind diesem Namen schon zu wiederholten malen begegnet. In den Anfängen des siebenjährigen Krieges war Rieger, eines Stuttgarter Pfarrers Sohn, aus preußischen Kriegsdiensten in württembergische übergetreten und schnell in der

[1] Ebendas. S. 344—47. (Anthologie S. 251—56. Verszahl 80.)

Gunst des Herzogs emporgestiegen, er war Oberst und Kriegsrath geworden und in der Ausübung der militärischen Tyrannei, welche die Söhne des Landes zum Kriege gegen Preußen an Frankreich verkauft hatte, das schonungslose und gewaltthätige Werkzeug. Als dieser Mann eine Pathenstelle bei unserem Schiller übernahm, gehörte er zu den verhaßtesten Personen im Lande und keineswegs zu den bestgehaßten. Das gleichzeitige Werkzeug der politischen Tyrannei, welche die Staatsgelder raubte und gesetzwidrige Steuern erpreßte, war der Reichsgraf Samuel Montmartin, der an der Spitze der Regierung stand und den Nebenbuhler in der Gunst des Herzogs mit scheelen Augen ansah. Er war weit geschmeidiger, listiger und auf den eigenen Nutzen, namentlich die pekuniären Vortheile bedachter als Rieger. Unter den glattesten Formen des Höflings war Montmartin nach Spittlers Bezeichnung „ein Beutelschneider ganz gemeiner Art“.

Plötzlich wurde ein Briefwechsel Riegers mit dem preußisch gesinnten Bruder des Herzogs entdeckt, wodurch jener des Einverständnisses mit Preußen verdächtig schien. Waren die Briefe echt oder gefälscht? War die Schuld Riegers erwiesen

oder ein Trugbild, welches Montmartin machinirt hatte? Der Herzog untersuchte nicht, sondern hielt sich für überzeugt und nahm fürchterliche Rache. Den 28. November 1762 erschien er mit seinem Gefolge auf dem Paradeplatz zu Stuttgart, riß dem Oberst Rieger den Militärorden eigenhändig von der Brust und gab ihn der Entehrung öffentlich preis, dann ließ er ihn auf die Festung Hohentwiel bringen und in einen unterirdischen Kerker werfen, wo er vier Jahre lag ohne den Anblick eines menschlichen Wesens (1762—66). Dann erhielt er die Freiheit, nicht die Ehre zurück. Endlich berief der Herzog ihn wieder zu sich, that, als ob er nie an seine Schuld geglaubt habe, und ernannte ihn zum General und Festungscommandanten auf dem Asperg, wo Rieger seine letzten zehn Lebensjahre zubrachte (1772—82). Seine Schicksale hatten ihn gedemüthigt, aber nicht gemildert, er war fromm geworden, aber hart und heftig geblieben, und ein jäher Zornesausbruch, den die freche Widersetzlichkeit eines Soldaten hervorrief, zog dem sechzigjährigen Mann einen Schlaganfall zu und machte seinem Leben ein plötzliches Ende (15. Mai 1782). Offenbar hatten die entsetzlichen Leiden,

die der Herzog über ihn gebracht, das Leben des überkräftigen Mannes verkürzt.

Schiller glaubte nicht an die Schuld Riegers gegenüber dem Herzog, er hielt seinen Sturz für das Werk einer nichtswürdigen Kabale, deren Urheber Montmartin gewesen sei. So war die Sache wohl in seinem elterlichen Hause aufgefaßt und ihm frühzeitig erzählt worden; er war noch in Marbach und ein Kind von drei Jahren, als sich jene schreckliche Scene in Stuttgart zutrug.

Er sah in Rieger das Opfer des Herzogs, einen Märtyrer, der unschuldig gelitten hatte, und vergaß darüber die Schuld, die jener als das Werkzeug des Herzogs durch seine erbarmungslosen Aushebungen gegen das arme Volk auf sich geladen. Schon als seinem Pathen war Schiller ihm wohlgesinnt und hatte sich noch ganz vor Kurzem seiner Einladung und gastlichen Aufnahme zu erfreuen gehabt. Die Frömmigkeit Riegers, die in der Form seines rohen Pietismus ihn abstoßen mußte, veredelte sich Schiller zu einem festen, aus dem schwersten Leiden entsprungenen Gottvertrauen, zu einer über die Nichtigkeiten und das Glücksspiel der Welt erhabenen Gesinnung, die er sympathisch

empfand. Und so übernahm er, nicht aus eigen=ster Bewegung, sondern im Auftrage der württem=bergischen Generalität die „Todtenfeier am Grabe Riegers". Er feierte in ihm den Märtyrer auf Kosten des Herzogs:

Höher als das Lächeln deines Fürsten
(Ach! wonach so manche geizig dürsten!),
Höher war dir der, der ewig ist.
Nicht um Erdengötter klein zu kriechen,
Fürstengunst mit Unterthanenflüchen
Zu erwuchern, war dein Streben nie.

— — — — — — — — — — — —

Rang und Macht, die lächerlichen Flitter,
Fallen ab am Tage des Gerichts,
Fallen ab, wie Blätter im Gewitter,
Und der Pomp ist nichts!

In der Schlußstrophe finden wir Anklänge an die Freundschaftsode und die Elegie auf Weckerlin:

Dort wo Rieger unter Edens Wonne
Dieses Lebens Folterbank verträumt,
Und die Wahrheit, leuchtend wie die Sonne,
Ihm aus tausend Röhren schäumt.[1]

„Dieses Lebens Folterbank" sind Worte, die man hier sowohl bildlich als buchstäblich zu nehmen hat. Es war eine Folterbank, das unterirdische Loch auf dem Hohentwiel! Und wer war der Folterer?

[1] Schiller I. S. 357—59 (Verszahl 94).

Zwei Zeilen in diesem Gedicht durfte Schiller nicht schreiben, denn sie sind unwahr: „Fürstengunst mit Unterthanenflüchen zu erwuchern, war dein Streben nie!“ — Wer in dieser Todtenfeier ein Bild Riegers sucht, erhält ein unrichtiges, aber die Vorstellung des Mannes und seiner Schicksale in ihrem jähen Wechsel hatte in den Tagen früher Kindheit sich der Phantasie Schillers bemächtigt und in ihr fortgelebt, bis ihm die Ausführung dieses zeitgeschichtlich wie psychologisch gleich interessanten Themas in einer vollendeten Erzählung gelang. Sie hieß: „Spiel des Schicksals“ (1788).

Um aber auf die Feier am Grabe Riegers zurückzukommen, so lassen wir nicht unbemerkt, daß die alten Generale wegen eines Leichencarmens sich an den Regimentsmedicus Schiller gewendet haben. Er galt als der Dichter des Todes. Es gab einen Hauptmann v. Wildmeister, der vor Jahren zu den Offizieren der Militärakademie gehörte und im December 1780 starb. Auch ihm hat Schiller ein Leichencarmen gewidmet und demselben noch von Jena aus vergeblich nachgeforscht; es ist verloren gegangen und leider bis heute nicht aufge-

funden worden, sonst würde es die Reihe unserer Betrachtungen an dieser Stelle vermehrt haben.[1]

7. Die Widmung der Anthologie.

Diese Sammlung jugendlicher Gedichte, die Schiller und seine Freunde verfaßt hatten und jener herausgab, widmete er als ein Jünger Aeskulaps dem Tode als seinem Herrn und Arbeitgeber. Da man Widmungen nicht zu lesen pflege, so werde der Tod diese Sammlung unberührt lassen und ihr demnach ewige Dauer gönnen, während andere Dichter — er zielt auf Gotthold Stäudlin und den schwäbischen Musenalmanach — für die Ewigkeit schreiben wollen und um so gewisser dem Tode verfallen.

Wir nehmen den frostigen Spaß in einem ernsteren Sinn. Unsere Sammlung enthält so viele mächtige Bilder des Todes, die von der Hand Schillers herrühren und uns den tragischen Dichter in seiner beginnenden Größe haben erkennen lassen, daß wir die Worte der Widmung nicht blos dem Regimentsmedicus, sondern Schiller als tragischem Dichter in den Mund legen möchten: „Meinem Principal dem Tode zugeschrieben".[2]

---

[1] Ebendas. I. S. 2, S. 380. III. Vorr. S. XII.
[2] Ebendas. I. S. 199—201.

VII. Der Herzog Karl und Schiller.

1. Schillers mythologische Welt.

Schon in den vorhergehenden Abschnitten haben wir auf den Herzog Karl von Württemberg öfter hinweisen und die Schicksale wie die Persönlichkeit dieses Fürsten in gewissen Hauptzügen beleuchten müssen, um Gedichte, wie „Die schlimmen Monarchen" und „Die Todtenfeier am Grabe Riegers" erklären zu können. Wollte man aber die Gesinnungen, welche Schiller in Beziehung auf den Herzog gehegt hat, nur nach der Richtschnur jener Gedichte beurtheilen, so würde man ein Verhältniß von ungemeiner Wichtigkeit in der Entwicklung unseres Dichters einseitig und falsch ansehen. Ich finde, daß eine solche unrichtige und unergiebige Auffassung die Darstellungen der Lebensgeschichte Schillers noch immer beherrscht, obwohl man längst aufgehört hat, in der Karlsakademie mit Schubart eine „Sklavenfabrik" und in dem Herzog eine Art Sklavenzüchter zu sehen. Dieser hat in dem Leben unseres Dichters eine weit tiefere Bedeutung gehabt, als uns die Oberfläche

der Schicksale des letzteren erkennen läßt. In allen Epochen seiner Jugend, als Kind, Knabe und Jüngling, hat Schiller von der Persönlichkeit des Herzogs phantasiegemäße Eindrücke empfangen. Sie ist ihm zuerst in Sagen und Geschichten mythologisch, dann leibhaftig und viele Jahre hindurch im täglichen Verkehr gleichsam patriarchalisch entgegengetreten. Ein solches Verhältniß zwischen dem Herrn des Landes und einem Kinde des Volks ist einzig und unvergleichlich; ein ähnliches ist nie dagewesen und wird nie wieder sein.[1]

Wenn man den Herzog Karl und Schiller einander gegenüberstellt, so vergesse man nicht, daß jener mit allen seinen Talenten, Lastern und Schicksalen, mit seinen erschreckenden und gewinnenden Zügen einer der interessantesten Fürsten völlig despotischer und aufgeklärter Art aus der Werkstätte des achtzehnten Jahrhunderts und dieser kein alltäglicher Eleve, sondern ein geborener Dichter war, einer der größten. Auch vergesse man nicht, daß der zeitliche Abstand beider über ein Menschenalter betrug.

Wenn die Götter zur Mythologie gehören, so gehören auch die Erdengötter dazu. Jeder große

[1] Vgl. oben S. 17 ff.

Dichter bedarf eines mythologischen Stoffs, den er erlebt, von dem er sich nährt und wächst. In dem Mittelpunkte der mythologischen Welt, von der die keimende und aufblühende Phantasie Schillers genährt und befruchtet wurde, stand der Herzog Karl von Württemberg.

Nichts ist natürlicher, als daß in seiner Seele auch hier ein Widerstreit der Empfindungen herrschte, die zwischen Vergötterung und Empörung, zwischen Entzücken und Entsetzen, die ihm der Herzog einflößte, nicht blos geschwankt, sondern jedes dieser Extreme in vollster Stärke erlebt haben. Und es lohnt sich der Mühe, die Eindrücke vom Herzog Karl, die sich der Phantasie Schillers eingeprägt und in ihr fortgewirkt haben, bis in ihre leisen Spuren hinein zu verfolgen.

Während seiner Kindheit in Marbach und Lorch hatte Schiller den Herzog wohl nie mit Augen gesehen, aber um so mehr von ihm gehört, denn er lebte in aller Munde. In dem Jahrzehnt von 1756—1766 stand der Herzog in seiner „Sünden Maienblüthe", verübte schreckliche und unerhörte Gewaltthaten, verschwendete im Taumel seiner Genüsse ungeheure Summen und da er jedes Gewalt=

mittel für erlaubt hielt, so konnte er leicht nach dem Grundsatze handeln, daß nichts unmöglich sei. Es war sein Wahlspruch. Genießen und glänzen war sein Ziel. Wie ein Magus ließ er die Jagd- und Waldschlösser, die Berg- und Seeschlösser emporsteigen, als ob es Lustschlösser wären. Als Casanova im Jahre 1760 den herzoglichen Hof in Stuttgart besuchte, nannte er ihn „den brillantesten in Europa". Während der Herzog Zauberfeste gab, wobei er an seine Sängerinnen und Tänzerinnen in fünf Minuten Geschenke vergeudete, die fünfzigtausend Gulden kosteten, blieb er dem armen Hauptmann Schiller die Besoldung Jahre lang schuldig.

Was sich ihm entgegenstellte und seinen dahinbrausenden Leidenschaften in den Weg trat, drohte er zu zerschmettern und that es wirklich. Johann Jakob Moser, einer der besten Männer des Landes und der erste Publicist seiner Zeit, hatte als Landschaftskonsulent die Geldforderungen des Herzogs verweigern müssen. Er büßte seine Pflichterfüllung mit einer fünfjährigen Kerkerhaft (1759—64). Als Schiller geboren wurde, war Moser schon ein gefangener Mann auf dem Hohentwiel.

Als im Frühjahr 1764 die Abgeordneten der Stadt Tübingen wegen der gesetzwidrigen Steuerauflagen Gegenvorstellungen wagten und dabei des Vaterlandes gedachten, herrschte ihnen Karl zu: „Was Vaterland, ich bin das Vaterland!"

Es giebt ein Wort, das auf diese Gewaltherrschaft und Gesinnungsart des Herzogs paßt, wie ein Motto. Schiller läßt den Franz Moor am Schluß seines ersten Monologs sagen: „Ich will alles um mich her ausrotten, was mich einschränkt, daß ich nicht Herr bin. Herr muß ich sein!"[1]

2. Der Einzug in Ludwigsburg am 11. Juli 1767.

Um das widerspenstige Stuttgart zu strafen, hatte der Herzog im Oktober 1764 seine Residenz nach Ludwigsburg verlegt, wo einst die Grävenitz gehaust und sein Vater ein plötzliches, nach dem Volksglauben unheimliches Ende gefunden hatte. Jetzt verwandelte Karl Eugen mit seinem schöpferischen Zauberstabe Schloß und Stadt schnell in eine Feenwelt.

Den Winter von 1766 zu 67 brachte der Herzog mit großem Gefolge in Venedig zu, wo er drei

[1] Die Räuber I. Sc. 1. Schiller III. S. 27 ff.

Paläste gemiethet hatte, gastfrei offene Tafel hielt und seinen Namen in das goldene Buch der Republik eintrug. Gegen Ende des Frühjahrs kehrte er in sein Land zurück und traf den 1. Juli 1767 auf der Solitüde ein, um hier zum ersten mal in dem neuen Berg- und Waldschloß, welches der Ruhe und Einsamkeit geweiht war, zu wohnen. Elf Tage später hielt er auf den Wunsch der Stadt den festlichsten Einzug in Ludwigsburg, wo ihn der Jubel der Bürger, feierliche Anreden, Ehrenpforten und Abends die Erleuchtung aller Häuser begrüßten. Er erschien wie ein Triumphator nach glorreichen Thaten. Achtzehn blasende Trompeter ritten ihm voran, er selbst in einem offenen achtspännigen Staatswagen, neben ihm Graf Montmartin.[1]

Es war das erste prachtvolle Fest, das unser Schiller sah, damals ein siebenjähriger Knabe, der seit Kurzem mit seinen Eltern von Lorch nach Ludwigsburg übergesiedelt war. Es war wohl auch

[1] Dieser Einzug ist in einem Werke von 120 Quartseiten beschrieben worden. Graf Montmartin hatte damals zwar sein Amt, aber noch nicht das Land verlassen und sein Einfluß dauerte bis 1773.

das erste mal, daß er den Herzog selbst erblickte, der mitten in der Kinderschar, welche die große Ehrenpforte umringte, seinen Wagen halten ließ.

Wer ermißt die Gewalt der Eindrücke, welche das Schauspiel dieses Tages und dann Jahre lang die Lustbarkeiten der Residenz mit ihren Zaubergärten, Bühnenspielen und venetianischen Messen, mit ihrem sinnberauschenden und sittenlosen Treiben auf das Phantasieleben dieses Knaben ausgeübt haben? Er wohnte in der Nähe des Schlosses und hatte mit seinem Vater freien Zutritt zu den theatralischen Aufführungen. In der Mitte aller dieser Herrlichkeiten thronte Herzog Karl mit seinem glänzenden Hofe in seinem Palast zu Ludwigsburg, einem der prachtvollsten und größten Fürstenschlösser in dem damaligen Deutschland.

Hätte Schiller Jugenderinnerungen geschrieben, wie Goethe, so würde seine Ludwigsburger Knabenzeit in magischem Lichte strahlen, während wir jetzt immer nur dieselben kargen und trockenen Notizen über die Klassen und Präceptoren der Ludwigsburger Lateinschule und die Stuttgarter Landexamina zu hören bekommen. „Die Geschichte Seines Geistes kann interessant werden“, schrieb

ihm der Vater, als Schiller in der Absicht, dieselbe aufzuzeichnen, verlorenen Jugendgedichten nachforschte. Wir würden ein ganz anderes Bild und Verständniß seiner Jugend haben, wenn er selbst ihre Eindrücke geschildert hätte.

Seit dem 11. Juli 1767 waren in seiner Phantasie die Wunderstadt Venedig und der Herzog Karl mit einander verknüpft. Ohne die Geschichte von Karl Alexander, der sich vom Glauben seiner Väter zur römischen Kirche bekehren ließ, würde Schiller wohl nie den „Geisterseher" geschrieben haben. Ohne Karl Eugen, der die Lagunenstadt so oft zum Ziele seiner Lustreisen genommen hatte, dort ein Casino und ein Landhaus auf der Insel Murano besaß, würde der Geisterseher gewiß nicht in Venedig spielen. Als die Anfänge desselben erschienen, waren zwanzig Jahre seit jenem Einzuge des Herzogs, der von Venedig zurückkehrte, verflossen. So fortwirkend waren die Eindrücke jenes Tages, den kein Biograph nennt!

3. Der Herzog im Leben und in den Dichtungen Schillers.

Indessen sollten die Eindrücke, die Schiller während seiner Ludwigsburger Knabenzeit empfing, auch tiefe Schatten in seine Seele werfen, denn

sie wirkten auf ein Gemüth, wie das seinige, nicht allein blendend und bezaubernd, sondern auch niederdrückend und peinigend. Er verglich die große, glänzende Welt, die er täglich vor Augen hatte, mit den kleinen, armseligen Verhältnissen, die ihn selbst beengten und auf eine kümmerliche Zukunft hinwiesen. Nun erkannte er die Contraste der Welt. Je lebhafter er sie empfand, um so schärfer schnitten sie ihm ins Herz; er fing an, sich elend und unglücklich zu fühlen, und in seiner Phantasie begannen die Elemente zu gähren, woraus seine tragische Grundstimmung hervorging.

Es war im Jahre 1770, daß man an dem elfjährigen Knaben schon eine melancholische Verdüsterung gewahr wurde. Oft, wenn er mit einem vertrauten Schulfreunde durch die Ludwigsburger Alleen ging, sprach er von seinen beklagenswerthen Schicksalen und seiner tief umnachteten Zukunft.[1]

Bald suchte er Zuflucht und Trost in den erhabenen Dichtungen Klopstocks, die ihn den Druck der Welt vergessen machten. Gerade damals hatten sie in Ludwigsburg an Schubart, der hier in den

[1] Petersen: Schillers frühste Geschichte bis zum Erwachen seines Dichtergeistes. (Morgenblatt, 1807. S. 653 ff.)

Jahren 1769—73 Organist war, einen begeisterten Verkündiger gefunden. Diese Dichtungen trafen Schillers religiöse Gefühle und weckten seinen ersten poetischen Gestaltungsdrang zur Nacheiferung Klopstocks. Er plante ein dramatisches Gedicht „Absalon", ein Trauerspiel „Die Christen", ein Epos, dessen Held Moses sein sollte. Seine ersten gedruckten Gedichte, „Der Abend" und „Der Eroberer", aus den Jahren 1776 und 77 waren noch von Haller und Klopstock inspirirt. Aber er war kein nachahmender Dichter, sondern ein schöpferischer aus dem Vermögen des eigensten Lebens.

Die heimische, von ihm erlebte Welt waren nicht Klopstockische Ideale, sondern seine schwäbische Landes- und Volksgeschichte, es waren die Gesellschaftszustände, welche er vor sich sah, die sich um den Herzog Karl gruppirten und gleichsam in ihm verkörperten. Wie viele von den Kindern des Volks würden, wenn sie es vermocht hätten, gern ebenso gelebt haben, wie ihr Herzog, so frei und mächtig, so genußreich und effectvoll! Unser Schiller war aus den Kindern des Volkes. In seiner Imagination besaß er die Kraft sich zu verzaubern.

Wie oft mag er im Geheimen sich in die Stelle seines Herzogs phantasirt und in fürstlichen Höhengefühlen geschwelgt haben! Wir erkennen die Spuren davon in seinen späteren Originaldichtungen.

Gewiß hatte er längst und oft in der eigenen Empfindung und Phantasie jenen Monolog erlebt, den er seinen Fiesko aussprechen ließ: „Gehorchen! Herrschen! — Sein und Nichtsein!“ „Zu stehen in jener schrecklich erhabenen Höhe, den ersten Mund am Becher der Freude, tief unten den geharnischten Riesen Gesetz am Gängelbande zu lenken, — wenn der schöpferische Fürstenstab auch die Träume des fürstlichen Fiebers ins Leben schwingt.“ „Ein Augenblick Fürst hat das Mark des ganzen Daseins verschlungen!“ Das Ideal dieses Fiesko, aus dem Schiller redet, ist der Herzog Karl. Wir erkennen ihn sogleich an „dem schöpferischen Fürstenstabe“ und dem Blick, der das Gesetz tief unter sich sieht. Und das grandiose Fest, womit der Fiesko beginnt, glich in seiner verschwenderischen Fülle wohl einem jener rauschenden Maskenfeste, die Herzog Karl gab. „Der bacchantische Tanz stampfe das Todtenreich in polternde Trümmer!“[1]

[1] Fiesko I. 1. III. 2. Schiller III. S. 84 f.

Im Hintergrunde der Räuber erblicken wir Scenen aus der jüngsten Zeit der schwäbischen Volksgeschichte, Bilder der Zustände unter Karl Alexander und Karl Eugen. „Diesen Rubin", sagt Karl Moor, „zog ich einem Minister vom Finger, den ich auf der Jagd zu den Füßen seines Fürsten niederwarf. Er hatte sich aus dem Pöbelstaub zu seinem ersten Günstlinge emporgeschmeichelt. Der Fall seines Nachbars war seiner Hoheit Schemel." „Diesen Demant zog ich einem Finanzrath ab, der Ehrenstellen und Aemter an die Meistbietenden verkaufte und den trauernden Patrioten von der Thür stieß." In der ersten Scene erkennen wir sogleich die beiden Günstlinge unter Karl Eugen, Montmartin und Rieger; in der zweiten sogleich den Juden Süß unter Karl Alexander. Man weiß, daß der Geschichte, die Kosinsky aus seinem Leben erzählt, ebenfalls eine Begebenheit aus der Zeit Karl Alexanders zu Grunde liegt, ein Bubenstück, das der Jude Süß in den Tagen seiner Allgewalt verübt haben soll.[1]

Man muß hier keine Geschichtserzählungen, treu bis auf das Pünktchen, erwarten. Es sind historisch-

[1] Die Räuber II. 3. S. 103.

charakteristische Züge dichterisch umgestaltet und verwebt, wie es den Zwecken des Dichters entsprach. Es ist eben Schillersche Mythologie!

Aehnlich verhält es sich in „Kabale und Liebe“ mit der Schilderung der Gesellschaftszustände in Ludwigsburg und Stuttgart unter Karl Eugen. Hier ist die Begebenheit selbst, die tragische Liebesgeschichte, völlig erfunden und keineswegs, wie einige ehrliche Leute glauben, einer Zeitungsnotiz entlehnt, die erst G. Freytag erfunden hat.[1] Das Zeitbild ist historisch. Eine Meuterei der Soldaten hatte in Göppingen stattgefunden, aber die Aushebung ging damals gegen Preußen, nicht gegen Amerika. Wenn es von dem Fürsten heißt: „es ist der schönste Mann, der feurigste Liebhaber, der witzigste Kopf in seinem ganzen Lande“. „Denn es ist sein Land“ —, so malt dieses Wort den Herzog Karl Eugen und dessen landesüblichen Cultus. Am 6. März 1781 war der Herzog mit seiner Freundin, der Gräfin Hohenheim, von einer Reise nach Norddeutschland, die bis Hamburg ging, zurückgekehrt. Diesen Zug verwebt Schiller in seine Dichtung und läßt die Lady Milford sagen:

[1] Die Technik des Dramas (Lpz. 1863). S. 8.

„jetzt führte mein Schicksal Ihren Herzog nach Hamburg" u. s. s.[1]

Unter den Zügen, die der Dichter des Don Karlos dem Könige Philipp geliehen hat, erscheinen uns die unnahbare Erhabenheit und Würde, die auch herablassend und gütig sein können, wie sie in der Scene mit den Granden zu Tage treten, in bewunderungswürdiger Ausprägung. Die Scene selbst gehört zu den vollkommensten, die Schiller gedichtet.[2] Woher gewann er, der Sohn eines Dorfbarbiers, der es in einem abenteuerlichen Lebensgange vom Feldscher zum Hauptmann gebracht hatte, eine solche sichere und eingelebte Anschauung, ich möchte sagen, Fühlung fürstlichen Wesens, wenn nicht Herzog Karl, ein Meister in der fürstlichen Kunst des Repräsentirens, ihm zum Model gedient hätte? Und fügen wir gleich hinzu, daß unser Dichter die Kunst, Fürsten darzustellen, überhaupt in einer unvergleichlichen Weise besaß und in allen seinen großen dramatischen Werken, mit Ausnahme der

[1] Kabale und Liebe II. 1, 3. Schiller III. S. 389, 401 ff.

[2] Don Karlos III. 9. Schiller V. Th. I. S. 197 bis 199 (V. 4120—4140).

Räuber und des Tell, in so vielen Variationen ausübte. In diesem Sinn, den man bisher nicht nach Gebühr zu würdigen gewußt hat, ist von allen Erziehern und Lehrern Schillers der Herzog Karl der einflußreichste gewesen. Es wäre nicht zum ersten mal, daß die unwillkürlichen und unbewußten Einflüsse die tiefsten und wirksamsten sind.

Karl Eugen war keineswegs ein grundsätzlicher Vertheidiger oder Vorkämpfer der alten Zeit, wie ihn Laube in seinen Karlsschülern darzustellen versucht hat. Dieses Bild ist so falsch, wie die landläufige Vorstellung, aus der es stammt, als ob der Herzog als ein ausgemachter politischer Despot in Schiller den Freiheitsdichter verfolgt habe. Der Herzog war von Person herrisch und herrschsüchtig, aber gar nicht staatsmännisch; er war überhaupt nicht grundsätzlich gesinnt, sondern frivol, wie es zu seiner Lebensgaloppade, dieser wilden Jagd der Genußsucht, auch vollkommen paßte. Und zu seiner frivolen Gesinnung paßte wiederum seine Art der Freigeisterei, denn er war kein Heuchler. Dieser Zusammenhang zwischen rücksichtslosem Lebensgenuß, frivoler Lebensanschauung und Freigeisterei, den Schiller auch in sich selbst erlebt und siegreich be-

kämpft hat, stand ihm in der Person seines Herzogs höchst einleuchtend vor Augen. Was ihn selbst betrifft, so erinnere ich an sein Bekenntniß in dem Gedicht „Freigeisterei der Leidenschaft".[1] Was aber den Herzog angeht, so hat Schiller diese seine Denkart im „Geisterseher" den Prinzen selbst in einem gewissen Stadium seiner Schicksale nach dem Leben schildern lassen. Man pflegt die hierhergehörigen Erörterungen „das philosophische Gespräch im Geisterseher" zu nennen. „Ein Fürst, der die Meinung verlacht, hebt sich selbst auf, wie der Priester, der das Dasein eines Gottes leugnet." „Jeder will doch gern ganz sein, was er ist, und unsre Existenz ist nun einmal glücklich scheinen." „O ich habe ihn schätzen lernen, den Augenblick! Der Augenblick ist unsere Mutter, und wie eine Mutter laßt uns ihn lieben." Das ist der Herzog Karl Eugen, wie er leibt und lebt! Genießen und glänzen war und blieb das Thema seines Lebens, bis die Altersmüdigkeit kam und sein Lebensfeuer dämpfte.[2]

[1] Schiller IV. S. 23—26. (1786.)

[2] Der Geisterseher. II. Buch (1789). Schiller IV. S. 283—312.

So wenig der Herzog ein staatsmännisch oder grundsätzlich gesinnter Despot war, so wenig war er, der sich selbst nicht zu erziehen vermocht hatte, ein planmäßiger Erzieher, obwohl er es zu sein leidenschaftlich bestrebt war und zuversichtlich glaubte. Nachdem er die wilde Jagd der Genüsse ausgetobt und erschöpft hatte, fing er an, Selbstbetrachtungen über sich und seine Vergangenheit anzustellen und neue Lebenspläne zu bewegen, woraus seine Gründungen auf der Solitüde und in Hohenheim hervorgingen. Als der katholische Herr eines ganz evangelischen Landes durfte er nur eine militärische Erziehungsanstalt gründen, die deshalb auch durchgängig militärisch geordnet und geregelt sein mußte.

Die Schüler wurden uniformirt und commandirt, an die pünktlichste Zeiteintheilung gebunden, von dem Verkehr mit der Außenwelt kasernenartig abgesperrt und auf Schritt und Tritt beaufsichtigt. Nach außen war ihr Leben völlig unfrei.

Ganz anders dagegen verhielt es sich nach innen. Der Herzog fühlte sich als den Stifter und Vater der Anstalt, die sein Lieblingskind war, sie war das Kind seines Alters, und gern übertrug er dieses Verhältniß auch auf die Zöglinge, die er als

seine Söhne ansah, „stets auf das Liebreichste, und auf alle Weise liberal“ behandelte, wie Hoven (trotz der von ihm erhaltenen und verdienten Ohrfeige) in seiner Lebensgeschichte bezeugt.[1] In feierlichen Reden, womit er das Stiftungsfest der Akademie am 14. December zu beschließen pflegte, nannte er sie „Liebste Söhne“ und sich ihren „zärtlichen, segnenden Vater“, er sprach gern von seinem nahen Ende und ermahnte sie als scheidender Vater, durch ihre Tugenden „seine Asche“ in Ehren zu halten und nicht durch pflichtvergessenen Lebenswandel deren Ruhe zu stören. Es war der stolze und mächtige Herzog Karl von Württemberg, der mit diesen Knaben, deren Eltern vor ihm zitterten, wie mit den Seinigen verkehrte! Mußte ein solches Verhältniß einziger und unvergleichlicher Art nicht das Selbstgefühl dieser Zöglinge ausnehmend steigern?

Die Neigung zu Selbstbetrachtungen hatte den Herzog philosophisch gestimmt. Nun bevorzugte er in seinem Unterrichtsplan die philosophischen Lehrgegenstände dergestalt, daß z. B. von den vierundzwanzig wöchentlichen Lehrstunden, die Schiller im letzten Jahre seiner Rechtsstudien empfing, fünfzehn

[1] Hoven: Autobiogr. (1840). S. 26, 47, 52.

den philosophischen Fächern angehörten. Gewiß eine sehr unzweckmäßige Einrichtung, die aber wahrlich nicht auf Geisteskechtung ausging. Vielmehr wurde auf diesem Wege der Schein einer räsonnirenden Geistesstärke befördert, ja bezweckt, die das Selbstgefühl dieser jungen esprits forts nothwendiger Weise in die Höhe trieb.

Insbesondere liebte der Herzog die moralischen Betrachtungen und die dahin gehörigen Themata, die er seinen Zöglingen zu rednerischer Behandlung selbst aufgab, und die dem Kreise ihrer schülerhaften Kenntnisse wie Erfahrungen ganz abseits und fern lagen, wie z. B. folgende Fragen: „Ob die Tugend bei dem schönen Geschlecht Folge der Jahre oder der Erziehung sei?" „Ob die Freundschaft eines Fürsten dieselbe sei als die eines Privatmannes?" „Gehört all zuviel Güte, Leutseligkeit und große Freigebigkeit in engstem Verstande zur Tugend?" „Die Tugend in ihren Folgen betrachtet" (oder, wie der Herzog in seinem Deutsch sagte: „in ihre Folge betrachtet").

Ueber die beiden letzten Themata hat Schiller am Geburtstage der Gräfin, den 10. Januar 1779 und 1780 die Festreden gehalten. Die zweite war

eine Antwort auf jene jüngste Schlußrede des Herzogs vom 14. December 1779, die Karl August und Goethe mitangehört hatten. „Warum sollte ich nicht wahre Glückliche zu machen suchen? O! daß ich dieses immer könnte! Ist es nicht die größte Belohnung, nach welcher die Große trachten sollen?" So hatte der Herzog ausgerufen.

Gleich im Eingange seiner Rede pries Schiller sein Thema: es sei desjenigen vollkommen würdig, der ein Vater in Mitte einer jauchzenden Jugend den göttlichen Wunsch äußerte: „O daß ich alle glücklich machen könnte!" Auch der Asche des Herzogs erwies der Festredner am Schluß alle gebührende Ehre. „Thränen des Dankes auf Ihre Asche, mein Vater!" rief er ihm zu, „Thränen des Dankes auf Ihre Asche, beste Freundin des Vaters!" Dem heutigen Leser macht der rührende Pomp dieser Worte einen ergötzlichen Eindruck: das erlauchte Paar, welches der Redner vor sich sieht, verwandelt er zu ihrer Geburtstagsfreude in zwei Aschenhäufchen. Zuletzt feiert er die Gräfin persönlich. Alle irdische Größe sei nichts gegen die inneren Befriedigungen und die Wonne rein menschlicher Gefühle. Es weht Rousseauscher Odem in

diesen Schlußworten: „Erlauchte Gräfin! Irdische Belohnungen vergehen, sterbliche Kronen flattern dahin, die erhabensten Jubellieder verhallen über dem Sarge. Aber diese Ruhe der Seele, diese himmlische Heiterkeit, jetzt ausgegossen über Ihr Angesicht, laut, laut verkündet sie eine unendliche innere Belohnung der Tugend. Eine einzige fallende Thräne der Wonne, eine einzige, gleich einer Welt — Franziska verdient sie zu weinen!"[1]

Schiller grollte dem Herzog wegen des ihm noch aufgezwungenen Schuljahres, während er ihn in seiner Festrede pries. Ein Jahr später schrieb er die Elegie auf den Tod Weckerlins. Hier gab es keinen rührenden Thränenerguß auf die fürstliche Asche, sondern es hieß: „Und der Sprung vom König bis zur Erdenscholle ist ein leichter Kleiderwechsel nur!"

Als wenige Monate nachher der Herzog von Hamburg zurückkehrte, begrüßte ihn der angehende Regimentsmedicus in den Blättern, die er damals herausgab, mit einer begeisterten Ode:

---

[1] Zur Vergl. der beiden Reden: Schwäbisches Magazin auf das Jahr 1780. II. Stück. S. 57—63. St. I. S. 53 ff. Schiller I. S. 95—102. S. oben S.

Der Fürst ist da — laß rund herum erschallen
Des frohen Jubels lauten Silberton!
Komm Württemberg mit deinen Bürgern allen
Laut dankend vor des Wiedergebers Thron!

— — — — — — — — — — — — — —

Er kommt zurück, bringt Glück für seine Kinder
Von Völkern mit, die er gesegnet sah.
Der Frühling fliegt voran, sein herrlicher Verkünder,
Jauchzt, Bürger, jauchzt! — Karl und der Lenz ist da![1]

Gleichzeitig schrieb er die erste Vorrede zu den Räubern, die bald darauf erschienen. Und gegen Ende dieses Jahres dichtete derselbe Mann, der die Ode auf den zurückkehrenden Herzog verfaßt hatte, „Die schlimmen Monarchen", worin er gleichsam die Furien wider ihn losließ.

In Schillers Seele gährte der uns bekannte Widerstreit nicht blos der Lebensanschauungen, sondern auch der Gefühle für und wider den Herzog; beide Arten dieses Widerstreits erklären sich aus seiner Gemüthsverfassung und seiner dichterischen Natur, weshalb ich ihre Ergießungen nicht besser zu bezeichnen weiß, denn als Bekenntnisse.

Wir haben den seltsamen Zwiespalt in der herzoglichen Erziehungsart geschildert, die jenen Wider-

[1] Schiller I. S. 185 (Versz. 20). Nachr. zum Nutzen u. Vergnügen. Stuttg. den 6. März 1781.

streit der Empfindungen mithervorrief. Zwischen dem äußeren und inneren Leben der Zöglinge bestand ein Contrast, der mit der Dauer an Unerträglichkeit und Schärfe zunahm. Ihr äußeres Dasein stand unter dem Druck einer Stufenleiter von Vorgesetzten und bewegte sich völlig nach der Richtschnur und Schablone der militärischen Disciplin, während nach innen das Selbstgefühl ihrer persönlichen Geltung wie des Werthes ihrer Einbildungen und Urtheile auf alle Weise genährt und gesteigert wurde. Es herrschte gleichzeitig in der Karlsschule die Dressur zur Unterwerfung und zur Aufklärung. Gerade darin bestand der tadelnswerthe, ungesunde und unreife Charakter der herzoglichen Erziehungsart: in dieser Verknüpfung des größten Mangels an äußerer Freiheit mit einem Uebermaß an innerer. Was konnte daraus anderes hervorgehen als der heftige Drang nach Ausgleichung dieser Gegensätze durch Wegräumung der Schranken, als ein leidenschaftlicher Freiheitsdurst, der in dem phantasievollsten und genialsten dieser Jünglinge sich durch eine gewaltige dichterische That Befriedigung schaffte? In diesem Sinn konnte Schiller mit Recht seine Räuber eine Geburt nennen, „welche

der naturwidrige Beischlaf der Subordination und des Genius in die Welt setzte".

An diesem Freiheitsdurst hatte der Herzog die positive Mitschuld. Als zehn Jahre nach den Räubern die französische Revolution auch in den Karlsschülern zu spuken begann, ging es dem Herzog in seiner eigensten Schöpfung wie dem Zauberlehrling, der die Geister nicht mehr bannen konnte, die er gerufen hatte.

Blieben die militärischen Vorschriften und die persönlichen Interessen des Herzogs unverletzt, so konnten seine „Söhne" denken und sagen, was sie wollten. Man glaube nur nicht, daß es die Räuber mit ihren Freiheitsideen waren, die den Herzog wider Schiller in Harnisch gebracht haben. Die Elegie auf den Tod Weckerlins und die schlimmen Monarchen, die Todtenfeier am Grabe Riegers, und die Räuber selbst sind unter seinen Augen gedruckt worden und spurlos oder wirkungslos an ihm vorübergegangen. Nicht daß Schiller „wider die Tyrannen" donnerte, hat den Herzog erzürnt, sondern daß sein Regimentsmedicus zur Aufführung der Räuber ohne Urlaub nach Mannheim zu reisen gewagt und sich „mit dem Auslande" eingelassen

hatte: das ging wider die militärische Subordination und den württembergischen Particularismus. Deshalb ließ er ihn in den Junitagen 1782 nach Hohenheim kommen und dictirte ihm vierzehn Tage Arrest. Eine Stelle in den Räubern hatte die bekannten Mißhelligkeiten in Graubünden und Klagen wider Schiller zur Folge gehabt, die den Interessen des Herzogs zuwiderliefen; er beschied den Dichter gegen Ende August zum zweiten male nach Hohenheim und verbot ihm jetzt unter schweren Androhungen „das Komödienschreiben“. Vom Inhalt der Räuber war nicht die Rede. Das Stück war für den Herzog eine „Komödie“. Schiller wurde in völliger Ungnade entlassen und ging mit dem festen Entschlusse zur Flucht, mit der seine Wanderjahre beginnen.

Der Herzog hat den Flüchtling nicht verfolgt und in Schillers Seele ist die Pietät für den Fürsten, der eine so große Bedeutung in seinem Leben gehabt, nie erloschen. Als er in Mannheim zwei Jahre nach seiner Flucht die Rheinische Thalia ankündigte, hieß sein erstes Wort: „Ich schreibe als Weltbürger, der keinem Fürsten dient“. Nachdem er die Entstehung der Räuber, die ihm Familie

und Vaterland gekostet, im grellsten Lichte gezeigt hatte, sagte er zum Schluß: „Ich verschweige das Uebrige, weil ich es in keinem Falle für anständig halte, gegen denjenigen mich zu stellen, der bis dahin mein Vater war. Mein Beispiel wird kein Blatt aus dem Lorbeerkranze dieses Fürsten reißen, den die Ewigkeit nennen wird".[1]

Den schönsten Lorbeer hat der Herzog selbst aus seinem Kranze gerissen. Er war so stolz auf den Ruhm seiner Akademie und hatte unter seinen Zöglingen einen, der berufen war, Deutschlands größter tragischer Dichter zu werden. Diesen einen stieß er von sich. Die Art und Weise aber, wie Schiller in jener Ankündigung der Thalia seine letzten heimathlichen Schicksale darstellte, hat das Urtheil der Welt über den Herzog Karl irregeleitet. Nun sah man in ihm den Feind und Verfolger des Dichters und seiner Ideen. Diese Vorstellung ist falsch und verkennt mit seinen Beweggründen auch das Wesen des Herzogs.

Wie bedeutend der Einfluß war, den Karl Eugen auf das Phantasieleben Schillers ausgeübt, wie tief und fortwirkend, wie mächtig und mannig=

[1] Schiller III. S. 528—530.

faltig die Eindrücke und Motive, welche dieser von ihm empfangen und in seinen Dichtungen verwerthet hat, das hat der Herzog nie geahnt und Schiller vielleicht sich selbst verschwiegen.

Als er, ein berühmter und zugleich unheilbar kranker Mann, noch einmal in seine Heimath zurückgekehrt war, nahte sich Herzog Karl seinem Ende. Jede Spur einer bitteren Empfindung wich aus dem Herzen Schillers, wie er es erfuhr. Was hatte er seit einem Menschenalter nicht alles von diesem Fürsten erlebt! Dichterisch genommen, weit mehr Gutes als Böses. Hatte er doch den Herzog selbst mythologisch und dichterisch in sich erlebt!

„Ich sah ihn", erzählt Hoven, „bei der Nachricht, daß der Herzog krank und seine Krankheit lebensgefährlich sei, erblassen, hörte ihn den Verlust, welchen das Vaterland durch dessen Tod erleiden würde, in den rührendsten Ausdrücken beklagen, und die Nachricht von dem wirklich erfolgten Tode des Herzogs erfüllte ihn mit einer Trauer, als wenn er die Nachricht von dem Tode eines Freundes erhalten hätte."

Während Schiller sich in Ludwigsburg aufhielt, wurde der Herzog zu Grabe getragen und in der

dortigen Fürstengruft beigesetzt (31. Okt. 1793). „Da ruht er also“, sagte Schiller zu seinem Jugendfreunde, „dieser rastlos thätig gewesene Mann. Er hatte große Fehler als Regent, größere als Mensch, aber die ersteren wurden von seinen großen Eigenschaften weit überwogen, und das Andenken an die letzteren muß mit dem Todten begraben werden; darum sage ich dir, wenn du, da er nun dort liegt, jetzt noch nachtheilig von ihm sprechen hörst, traue diesem Menschen nicht, er ist kein guter, wenigstens kein edler Mensch.“[1]

Gewiß war Schiller von Erinnerungen, die bis in die frühen Tage der Kindheit reichten, gerührt und überwältigt, als er diese Worte sprach. Ob er auch daran dachte, daß er vor zwölf Jahren „Die schlimmen Monarchen“ gedichtet hatte?

Die Bestattungsfeierlichkeiten, diese letzten Ehren des Herzogs, hinterließen ihm Eindrücke und Bilder, die sich in einer seiner letzten Dichtungen verewigt haben. Man hatte ihm die Ausstellung der fürstlichen Leiche in ihrem Paradebett auf dem Katafalk im Schlosse zu Stuttgart, die Todtenfeier in der Schloßkapelle zu Ludwigsburg und die Versenkung

[1] Hoven, Autobiographie. S. 127 ff.

des Sarges in die Fürstengruft beschrieben. Diesen Bildern getreu ließ Schiller in der „Braut von Messina" den Don Cesar die Todtenfeier seines Vaters schildern.[1] Diese Tragödie erschien zehn Jahre nach dem Tode des Herzogs.

VIII. Schillers dramatische Selbstschilderungen.

1. Der Student von Nassau.

Alle Gedichte, die wir bisher entwickelt und aus der Gemüthsstimmung des Dichters erklärt haben, fallen in die Jahre 1779—81. Schon lange zuvor hatte Schiller, der seine tragischen Gefühle in der lebendigsten und wirkungsvollsten Form darzustellen begehrte, nach einem dramatischen Stoffe gesucht, der für seine Gemüthszustände paßte. Er brauchte eine erschütternde Begebenheit, die er selbst hätte erleben können, und einen Helden, den er sich zum Spiegelbilde gestalten konnte: zu einem Spiegel nicht seiner Seligkeit, sondern seiner Qualen.

Die zeitbewegenden Dichtungen waren tragisch gerichtet. Die vollkommensten tragischen Stoffe sollten nach Aristoteles Leiden furcht- und mit-

[1] Vely: Herzog Karl von Württemberg und Franziska von Hohenheim (1876), S. 210—212. Vgl. Die Braut von Messina II. 5. V. 1492—1514. Schiller XIV. S. 70.

leiderregender Art sein, und zwar solche, die Freunde, insbesondere Blutsverwandte einander selbst zufügen. In Anbetracht der menschlichen Selbstliebe darf man zu derartigen Stoffen wohl auch den Selbstmord rechnen.

Lessing in der „Emilie Galotti" hatte die Ermordung der Tochter durch den Vater, Klinger und Leisewitz hatten wetteifernd, jener in den „Zwillingen", dieser in „Julius von Tarent", den Brudermord, Goethe in den „Leiden des jungen Werthers" den Selbstmord eines Jünglings dargestellt. Der Eindruck der letztgenannten Dichtung war der mächtigste.

Unter den Helden dieser jüngsten Tragödien war keiner, dem Schiller sich so seelenverwandt fühlte als dem Julius von Tarent. In der Nacheiferung begriffen, wählte er ebenfalls einen italienischen Stoff, eine Begebenheit aus der florentinischen Geschichte, aus der Verschwörung der Pazzi wider die Medici, und schrieb unter dem Namen „Cosmus von Medicis" ein Trauerspiel, das er ausführte und vernichtete.

Nach dramatischen Stoffen durstig, liest er in einer Zeitung die Nachricht von dem Selbstmorde

eines Studenten aus Nassau. Diese Begebenheit höchst tragischer Art spielt mitten in Deutschland, mitten in der Gegenwart und bietet das Thema zu einem dramatischen Werther. Nichts konnte unserem Schiller gelegener sein. Auch er ist Student, auch ihn beschleichen Todesgedanken; hier fällt ihm ein Stoff in die Hände, der, wie kein anderer, zu einer dramatischen Selbstschilderung paßt.

Daher der gewaltige Eindruck, den jene Nachricht auf ihn ausübt. Sogleich beschließt er daraus ein Trauerspiel zu dichten und bringt die Arbeit zu Stande. Das Werk hieß „Der Student von Nassau". Es war seine erste Tragödie, wie er selbst seinem Freunde Conz erzählt hat: sie habe mehrere mit der ersten glühenden Wärme des Gefühls entworfene und ausgeführte Scenen enthalten, weshalb er bedauerte, dieses Werk so früh und völlig vernichtet zu haben.[1]

Wir aber, die wir den Entwicklungsgang Schillers zu erkennen bestrebt sind, können den Verlust desselben nicht genug beklagen. Schon der tiefe Eindruck gerade dieser Begebenheit und die

[1] Schiller I. S. 38 und 39.

augenblickliche Wahl gerade dieses Stoffes zeigen, wie mächtig sich in Schiller der Trieb zur dramatischen Selbstschilderung regte.

2. Karl Moor.

Es mochte zwei Jahre nach der Uebersiedlung der Militärakademie von der Solitüde nach Stuttgart sein, daß Schiller tragischer Entwürfe voll war (1777). Seine äußere Erscheinung verrieth schon damals, daß er große Dinge in sich trug, er war hoch aufgeschossen an Wuchs und stolz in Gang und Geberde. Er werde mit der Zeit os magna sonaturum bekommen, hatte ein Jahr zuvor sein Lehrer B. Haug, der Herausgeber des schwäbischen Magazins, bemerkt, wo Schillers erstes gedrucktes Gedicht „Der Abend" soeben erschienen war (Okt. 1776). Eine Dienstfrau, welche die hohe Gestalt einen der Säle der Akademie hinabschreiten sah, blickte ihm nach und sagte: „Der bildet sich auch mehr ein als der Herzog von Württemberg!"

Gewisse auffallende Veränderungen, wie solche sieben Jahre vorher an dem Knaben wahrgenommen wurden, zeigten sich jetzt an dem Jünglinge, der

sein achtzehntes Jahr überschritten hatte. Um diese Zeit wurde er auf die Geschichte zweier feindlicher Brüder aufmerksam gemacht, welche Schubart im schwäbischen Magazin erzählt hatte (1775), und die während des siebenjährigen Krieges in Deutschland, sei es in Franken oder Schwaben, sich zugetragen haben sollte. Da hatte ein Bruder den andern, der nichtswürdige den edlen, durch frömmelnde Heuchelei und Verleumdung aus dem Hause und Herzen des Vaters verdrängt, der verstoßene Sohn hatte Leiden aller Art erduldet und zuletzt als Bauernknecht den Vater aus Mörderhänden errettet, die der erbschaftsgierige Sohn gedungen. Der Vatermörder wird entlarvt, auf Bitten des Bruders begnadigt und florirt nun an einem entfernten Ort als Frömmler in der sogenannten guten Gesellschaft.

Jetzt war Schiller seines Themas sicher. Die Geschichte des verstoßenen Sohnes vergrößert und gestaltet sich in seiner Phantasie zu dem Schauspiel „Die Räuber", welches stückweise zusammengeschrieben, im letzten Jahre auf der Militärakademie vollendet, dann umgestaltet und gedruckt, endlich nach einer neuen, für die Bühne bestimmten

Bearbeitung als Trauerspiel den 13. Januar 1782 zum erstenmal in Mannheim aufgeführt wird.[1]

Es liegt nicht in der Absicht und dem Zusammenhange meiner gegenwärtigen Betrachtungen, die Entstehungsgeschichte, Composition und Bedeutung der Räuber eingehend zu erörtern; ich habe es hier nur mit dem Spiegelbilde Schillers in der Gestalt Karl Moors zu thun. Das Niveau der ganzen Begebenheit mußte gehoben und die Tragweite wie die Bedeutung der Contraste weit über die Grenzen eines Familienkreises hinaus gesteigert werden. Aus dem Hause eines einfachen Landedelmanns wurde das eines regierenden Grafen, dessen Stammvater einst Barbarossa geadelt hatte.[2]

Vergegenwärtigen wir uns den vom Zwange der Militärschule bedrückten, von Freiheitsdurst glühenden Schiller, der für die Ideale Rousseaus

---

[1] Schiller II. Die Räuber. Ein Schauspiel. Frankfurt und Leipzig 1781. (S. 1—204.) Die Räuber. Ein Trauerspiel. Mannheim 1782. (S. 207—335.) — Vergl. Weltrich: Friedrich Schiller, Geschichte seines Lebens und Charakteristik seiner Werke. Buch I. S. 345—419.

[2] Der Name Karl stand in der Erzählung, Moor hieß ein Eleve der Militärakademie, Franz der geschworene Feind der Medici im Hause der Pazzi.

schwärmt und die vorhandenen Gesellschaftszustände haßt, in dessen Seele der idyllische Glückseligkeitsdrang und der heroische Thatendrang herrschen, mit einander streiten und wechseln, wie es gerade der eindrucksvollste Moment herbeiführt.

Er dichtet sich ein Urbild menschlicher Kraft und Seelengröße im Sinne der idealen Natur und diesem gegenüber ein Zerrbild menschlicher Verdorbenheit, ein Product der falschen und heuchlerischen Gesittung, die in der Welt herrscht; er läßt sein Ideal durch die Ränke des Bruders, die Schwäche des Vaters ins Verderben gestürzt werden, und da dieser verstoßene Sohn zu stolz ist, um Knechtsgestalt anzunehmen, so läßt er ihn die Gesellschaft bekriegen und eine Horde entfesselter Kräfte wider dieselbe ins Feld führen. Karl Moor, der erstgeborene Sohn des regierenden Grafen, wird der Fürst eines Räuberstaates in den böhmischen Wäldern.

Er schwärmt in den Idealen der Natur und Vorzeit. Das erste Wort, das wir von seinem Munde vernehmen, ist dem Dichter aus der Seele geredet: „Mir ekelt vor diesem tintenklexenden Säculum, wenn ich in meinem Plutarch lese von

großen Menschen." „Da verrammeln sie sich die gesunde Natur durch abgeschmackte Conventionen." „Ich soll meinen Leib pressen in eine Schnürbrust und meinen Willen schnüren in Gesetze. Das Gesetz hat zum Schneckengang verdorben, was Adlerflug geworden wäre. Das Gesetz hat noch keinen großen Mann gebildet, aber die Freiheit brütet Kolosse und Extremitäten aus." „Stelle mich vor ein Heer Kerls wie ich und aus Deutschland soll eine Republik werden, gegen die Rom und Sparta Nonnenklöster sein sollen."[1]

Diese heroischen Phantasieen werden alsbald abgelöst von idyllischen Gefühlen. Die Erinnerungen an die Helden Plutarchs weichen den Erinnerungen an die Heimath, und der Adlerflug senkt sich. Jetzt lockt ihn das friedlich stille Glück in den Schatten der väterlichen Haine und den Armen seiner Amalia. Da empfängt er statt der erflehten Verzeihung den Vaterfluch, der ihn verstößt. Sein Bruder hat diesen Fluch nicht einmal erschlichen, sondern erlogen, noch dazu in den ungeheuerlichsten Drohungen. Es ist ein völliges

[1] Die Räuber I. 2. Schiller II. S. 28—80.

Wunder, daß Karl den plumpen Betrug nicht auf der Stelle durchschaut.

Aber für eine Natur, wie die seinige, liegt ein großer Reiz in dem Gefühle, verstoßen zu sein, ein Opfer der Ungerechtigkeit, die das Gewand der Gesittung trägt. Das heroische Pathos erhebt sich von neuem und nimmt nun einen „Adlerflug", der aller Gesetze spottet. Unter den Helden Plutarchs sind auch „erhabene Verbrecher". Eine solche Laufbahn öffnet sich dem verstoßenen Sohne. „Mein Geist dürstet nach Thaten, mein Athem nach Freiheit — Mörder, Räuber! — Ich bin euer Hauptmann!"[1]

Das erste Wort, das wir aus dem Munde des Räubers vernehmen, ist dasselbe, womit Goethe seinen Götz sterben läßt: „Freiheit! Freiheit!" Auch Moor ist ein Selbsthelfer, nicht in wilder, anarchischer Zeit, sondern in einer Welt fauler und heuchlerischer Gesittung. Als einen solchen fühlt er sich. In seiner Phantasie ist er der ideale Räuber, der die Gerechtigkeit, die in der bürgerlichen Gesellschaft verfälscht und in ihr Gegentheil verkehrt ist, aus dem Stegreif vollstreckt: „Wieder=

[1] Die Räuber I. 3. S. 48.

vergeltung ist mein Handwerk, Rache mein Gewerbe!"

Aber seine Genossen sind wirkliche Räuber, die zahllose Abscheulichkeiten begehen aus bloßer frevelhafter Lust. Um einen der ihrigen vom Galgen zu retten, muß eine Stadt zerstört werden. Man hat Kinder, Weiber, Kranke gemordet. Der Eindruck solcher Schandthaten drückt sein heroisches Gefühl zu Boden und läßt ihn das Kraftstück vergessen. Er muß sich beschämt gestehen, daß er der Mann nicht sei, „das Racheschwert des oberen Tribunals zu regieren". In seiner Phantasie galt es den Riesenkampf mit dem Gesetz und der Gesellschaft, er wollte Titanen zerschmettern und sieht nun, daß er Pygmäen niedergeworfen hat. „Hier entsag ich dem frechen Plan, gehe, mich in irgend eine Kluft der Erde zu verkriechen, wo der Tag vor meiner Schande zurücktritt." [1]

Doch ein Mann, wie er, verkriecht sich nicht, wenn er kämpfen soll. Und in diesem Augenblick gilt es den Kampf auf Leben und Tod, denn die Bande ist von den Soldaten umzingelt. Die Räuber

[1] Ebendas. II. 3. S. 105. S. 96 ff.

kämpfen wie die Löwen und siegen in einer glorreichen Phantasieschlacht, worin sie dreihundert tödten und einen verlieren. Diese That ist so groß, so gewaltig, daß Moor, ganz von ihrem Eindruck beherrscht, bei den Gebeinen des gefallenen Rollers schwört, er wolle die Räuber niemals verlassen.

So ist dieser bestimmbare Jüngling. Jeder mächtige, phantasiegemäße Eindruck reißt ihn fort: noch eben wollte er die Räuber fliehen, überwältigt von dem Eindruck ihrer Verbrechen; jetzt will er sie niemals verlassen, überwältigt von dem Eindruck ihrer Tapferkeit! Wenn nur die Wirkung des Augenblicks ungeheuer ist, so läßt er sich leiten, wie die Phantasie seines Dichters. Ist er doch dessen phantasiegemäßes Spiegelbild!

Groß und gewaltig, wie die Empfindungen, die er hat, und die Eindrücke, die er begehrt, sind auch die, welche er einflößt. Kosinsky sucht „den großen Grafen von Moor". Kaum hat er ihn erblickt, so hat er ihn auch erkannt, denn er ist einzig in seiner Art. „Ich habe mir immer gewünscht, den Mann mit dem vernichtenden Blicke zu sehen, wie er saß auf den Ruinen von Karthago. Jetzt wünsch ich es nicht mehr."

Amalia, seine Geliebte, hat im Grunde keine andere Bestimmung, als in ihrer Phantasie das Götterbild Karl abzuspiegeln. Hier erscheint er „Schön wie ein Engel von Walhallas Wonne". In seiner Trennung von ihr gleicht er dem Hektor, der von der Andromache scheidet: „All mein Sehnen, all mein Denken soll der Lethe schwarzer Strom ertränken, aber meine Liebe nicht!"

Als Knabe hat er den großen Alexander gespielt und in einem Wiesenthale seiner fränkischen Heimath die Schlacht bei Arbela aufgeführt. Jetzt ist sein höchstes Ideal Brutus, der um der Freiheit des Vaterlandes willen den Vater erdolchen half, aber er sympathisirt auch mit Cäsar um seiner Größe willen, denn er hat die Welt erobert und war ein Mann ohne Gleichen. „Wenn ich in meinem Plutarch lese von großen Menschen!" An den Pforten der Unterwelt läßt er die beiden Römer einander treffen und die Anerkennung ihrer Größe wechseln, bevor sie für immer von einander scheiden. Cäsar harrt des Brutus, der von Philippi kommt, und zollt ihm seine Bewunderung:

Geh — du bist der größte Römer worden,
Da in Vaters Brust dein Eisen drang!

worauf Brutus erwidert:

Vater halt! Im ganzen Sonnenreiche
Hab ich Einen nur gekannt,
Der dem großen Cäsar gleiche,
Diesen Einen hast du Sohn genannt![1]

Jener Sieg über die Soldateska war der Gipfel seiner Laufbahn. Von dem Kampfe ausruhend, ermattet, die Glieder wie abgeschlagen, „die Zunge trocken wie eine Scherbe", nach einem Labetrunk lechzend, gleicht er dem großen Alexander, der auf seiner Siegesjagd gegen die Perser einst brennenden Durst litt. Aber die heroische Befriedigung weicht alsbald der elegischen Stimmung, welche die Kehrseite der idyllischen ist, deren Glückseligkeitsträume nun für immer zerstört sind.

Die elegische Stimmung drängt zur pessimistischen. Ganz so verhielt es sich in der Seele des Dichters. Wir wissen, wie hier die düstere Lebensansicht entstand, in die tragische Grundstimmung einging und sich in der Elegie auf Weckerlins Tod in der schärfsten Form ausprägte. Jetzt erblicken wir das Spiegelbild dieser Seelenvorgänge in Karl

---

[1] Die Räuber III. 2. S. 120. II. 2. S. 68. III. 1. S. 109. IV. 5. S. 159—61.

Moor: das Leben erscheint ihm als „ein buntes Lotto, Nullen sind der Auszug, am Ende war kein Treffer darin“. [1]

Die pessimistische Stimmung führt zur atheistischen und materialistischen Weltansicht. Ganz so verhielt es sich in Schillers Ideengange, der sich in Karl Moor abspiegelt. Sein Elend macht, daß ihm seine Lebensideale grundlos und nichtig, der Glaube an eine göttliche Weltregierung und Vergeltung sinnlos erscheinen, und ebenso sinnlos die Gewissensqualen. Was geschieht, erfolgt nach blinder Nothwendigkeit, auch seine Verbrechen sind nur Glieder einer unzerbrechlichen Kette des Schicksals: „sie hängen zuletzt an meinen Feierabenden, an den Launen meiner Ammen und Hofmeister, am Temperamente meines Vaters, am Blut meiner Mutter“.

Hier ist der merkwürdige Punkt, wo die Anschauungsweisen der beiden feindlichen Brüder, die nicht entgegengesetzter sein können, für einen Augenblick zusammentreffen und sich kreuzen. Soviel hängt davon ab, welcher Art die Motive des Materialismus sind: ob eine erhabene Gesinnung nach dem Schiffbruch ihrer Ideale in ihm strandet,

[1] S. oben S. 67—80. Die Räuber III. 2. S. 14—16.

oder die niedrigste Selbstsucht zu flottester Fahrt mit ihm segelt. Franz Moor läßt an der Herrschaft des Stoffwechsels in der Welt alle Bedenken der Moral und Familienliebe zu Schanden werden. Nie ist das Thema der Kirchhofsscene im Hamlet frivoler empfunden und cynischer ausgesprochen worden: „Der Mensch entsteht aus Morast und watet eine Weile in Morast und macht Morast und gährt wieder zusammen in Morast, bis er zuletzt an den Schuhsohlen seines Urenkels unflätig anklebt. Das ist das Ende vom Lied — der morastige Zirkel der menschlichen Bestimmung!" [1]

Aber in Schillers Seele hat die materialistische Anschauung nie das letzte Wort behalten oder allein gegolten; sie war tragisch gerichtet und lag im Widerstreit mit dem Selbstgefühl seiner eigensten Größe und Kraft. Auch dieser Widerstreit spiegelt sich in Karl Moor, dessen Selbstgefühl so mächtig und stark ist, daß ihm das eigene Selbst als unzerstörbar und dessen Ziele als nothwendig zu erreichende erscheinen. Das Leben ist kein schales Marionettenspiel: „Wofür der heiße Hunger nach

[1] S. oben S. 71 ff. 75 ff. Die Räuber IV. 3 und 5. S. 140 ff. S. 162.

Glückseligkeit? Wofür das Ideal einer unerreichten Vollkommenheit?“ „Nein! Nein! es ist etwas mehr, denn ich bin noch nicht glücklich gewesen.“ „Sei, wie du willst, namenloses Jenseits, bleibt mir nur dieses mein Selbst getreu, — sei, wie du willst, wenn ich nur mich selbst mit hinübernehme. Außendinge sind nur der Anstrich des Mannes. Ich bin mein Himmel und meine Hölle!“

Die Versuchung zum Selbstmorde scheitert an der Kraft und Größe seines Selbstgefühls. Der Selbstmord besteht in der Flucht aus dem Leben und geschieht aus der Furcht vor dem Leben. Moors Selbstgefühl ist furchtlos, er flieht nicht, der Selbstmord ist unter ihm. „Soll ich dem Elend den Sieg über mich einräumen? Nein! ich will's dulden. Die Qual erlahme an meinem Stolz! Ich will's vollenden.“

Das Gefühl der Größe verläßt ihn nie. Auch in seiner verzweifelten Selbstverurtheilung redet es mit und läßt ihn sagen: „Ich erfahre mit Zähneklappern und Heulen, daß zwei Menschen wie ich den ganzen Bau der sittlichen Welt zu Grunde richten würden“. Selbst sein letzter

Entschluß ist von diesem Gefühle mitbewegt. Dem armen Manne könnte nicht geholfen werden, wenn der Preis nicht so hoch wäre. „Man hat tausend Louisdor geboten, wer den großen Räuber lebendig liefert."

Lieber ein Ungeheuer an Größe und Kraft, als ein Schwächling, er sei noch so tugendlich und zahm! So dachte Schiller, als er die Räuber schrieb. Diese Denkart malt sich in Karl Moor. Was diesem beständig vorschwebt, ist der Mann, der seines Gleichen nicht hat. In der ersten Vorrede, die nicht gedruckt wurde, hat Schiller den Grundzug, der seine Dichtung durchweht und die Jugend der Zeit erschüttert hat, unverhohlen und richtig gekennzeichnet. „Man trifft hier Bösewichte, die Erstaunen abzwingen, ehrwürdige Missethäter, Ungeheuer mit Majestät, Geister, die das abscheuliche Laster reizet um der Größe willen, die ihm anhängt, um der Kraft willen, die es erfordert, um der Gefahren willen, die es begleiten. Man stößt auf Menschen, die den Teufel umarmen würden, weil er der Mann ohne seines Gleichen ist."

Diese Phantasierichtung herrschte in Schiller und dem Freundeskreis, der in der Militärakademie

ihn umgab. Je ungeheuerlicher die Eindrücke, um so größer der Beifall. Von unvergleichlicher Stärke und Furchtbarkeit sind die mitternächtigen Waldesscenen, welche die Katastrophe herbeiführen: Moors Monolog, worin er die Versuchung zum Selbstmorde niederkämpft, nachdem er seine Seele an dem Geistergespräch zwischen Brutus und Cäsar gelabt hat. Cäsar selbst hat den Vatermörder Brutus gepriesen. Es folgt das Wiedersehen des eigenen Vaters. Der alte Moor steigt aus seinem Grabe hervor, wie der Geist Hamlets, die Anrede des Sohnes läßt uns Shakespeares Vorbild deutlich erkennen; das Grab ist der Hungerthurm, der an Ugolino erinnert; der Vatermörder Franz Moor wird entlarvt und soll gerichtet werden, die Räuber sind seine berufenen Richter. „Schaut her, schaut her! die Gesetze der Welt sind Würfelspiel worden, das Band der Natur ist entzwei, die alte Zwietracht ist los, der Sohn hat seinen Vater erschlagen!“ [1]

Diese Scenen waren es, die Schiller an einem Sommermorgen des Jahres 1780 in dem Bopser Wäldchen bei Stuttgart seinen Freunden vorlas.

[1] Ebendas. IV. 5. S. 159—173.

Einer derselben, der Maler Heideloff, hat diese Waldesscene gezeichnet.

Schiller hat die Absicht, einen zweiten Theil der Räuber zu schreiben, nicht ausgeführt und wohl daran gethan; dieses Thema war dichterisch ausgelebt und erschöpft. Doch hat er sein Drama nicht ohne einen Epilog gelassen und in der Anthologie seinem Räuberfürsten unweit von den „schlimmen Monarchen" ein Denkmal errichtet: „Monument Moors des Räubers". Er ist gerichtet. Sein von ihm selbst gewähltes Schicksal hat sich auf dem Schafott erfüllt. Durch einen freiwilligen Opfertod hat er seine Verbrechen gebüßt. Ein erhabener Verbrecher, denn er trug Weltideale im Herzen, für die er kämpfen und ruhmvoll sterben wollte. „Vollendet! Heil dir! Vollendet! Majestätischer Sünder! deine furchtbare Rolle vollbracht."

Statt der Ruhmessäule ist er die Schandsäule emporgestiegen: „Wo dem Throne gegenüber heißer Ruhmsucht furchtbare Schranke steigt!" Er wollte die Welt mit dem Glanze seines Ruhmes erfüllen und gleich der Sonne leuchten und leuchtend untergehen. „So stirbt ein Held!" Er war nur ein zerstörender Blitzstrahl, er glich dem muth=

willigen Phaëton. Er bleibe einzig in seiner Art, „seines Geschlechtes Beginner und Ender", nicht unwürdig der Bewunderung und des Mitleids, aber ohne Nachfolge, ohne Nachruhm, ohne Namen! Den Jünglingen, die ihn bewundern, sei es zur Warnung gesagt. Die Wildbahn des Räubers führt nicht in die Weltgeschichte, sie endet ruhmlos, namenlos, schmachvoll: „Seine Sünde lebt, seine Schande, Räuber Moor nur — ihr Name nicht".

So lauten und erklären sich die Schlußworte dieser Ode, die Schillers Endurtheil über sein Phantasiebild, den Räuber Moor, enthält. Die Ode ist nicht die Inschrift des Monuments, sondern dieses selbst.[1]

3. Fiesco.

Seit 1779 wußte Schiller, daß Rousseau unter den Männern der neuen Geschichte, die „den Pinsel Plutarchs" verdienten, vor allen den Grafen Fiesco genannt habe, der in dem Gedanken aufgewachsen sei, Genua von der Herrschaft der Dorias zu befreien. Diese Hervorhebung wie Auffassung der Person und That des Fiesco, beides mußte Schillers

[1] Schiller, Th. I. S. 301 ff. (Anthol. S. 177—180. Versz. 59.)

Interesse in höchstem Maße gewinnen. Er las die Geschichte der Verschwörung Fiescos, wie Robertson, der Cardinal Retz und Mailly dieselbe in ihren Werken erzählt hatten, und ging gleich nach den Räubern an die Dramatisirung des Stoffs. Das fertige Werk nahm er mit sich, als er nach Mannheim floh und gründete darauf alle seine damaligen Hoffnungen. Dalberg wies es zurück, auch nachdem Schiller während seiner Verborgenheit in Oggersheim dasselbe umgestaltet hatte (Nov. 1782). Erst nach einer nochmaligen Bearbeitung wurde es den 11. Januar 1784 in Mannheim aufgeführt, zwei Jahre nach den Räubern.[1]

Niemals ist ein dichterisches Werk unter so ungünstigen und elenden Lebensverhältnissen des Dichters erwachsen wie dieses. Die Jahre 1782 bis 1784 waren die unglücklichsten im Leben Schillers. Auch giebt es kaum eine Handlung oder Begebenheit, die als Gegenstand einer charakteristischen

---

[1] S. oben S. 7. — Schiller III. Die Verschwörung des Fiesco zu Genua. Ein republikanisches Trauerspiel. 1783. (S. 1—161.) Die Verschwörung des Fiesco zu Genua. Ein Trauerspiel, für die Mannheimer Bühne neu bearbeitet auf das Jahr 1784. (S. 185—357.)

Erzählung so reichhaltig, interessant und spannend, als Stoff eines Dramas so unbrauchbar ist, als die Verschwörung des Fiesco zu Genua. Rousseau hatte ganz recht mit seiner Bemerkung. Ob er sich auch des Unterschiedes zwischen einem Charakterschilderer, wie Plutarch, und dem dramatischen Dichter, der schicksalsvolle Charaktere darzustellen hat, wohl bewußt war?

Wir haben es jetzt nicht mit der Entstehungsgeschichte und Composition der Tragödie Schillers zu thun, sondern mit seiner dramatischen Selbstschilderung im Fiesco. Noch ist es ihm selbst nur darum zu thun, die eigenen Empfindungen so groß als möglich zu dichten, so eindrucksvoll als möglich auszusprechen, damit sie andere ergreifen und wieder empfunden werden. Seine Empfindungen gelten ihm mehr als irgend ein sachlicher Gegenstand. Er ist sich dessen bewußt, er bekennt es offen vor aller Welt in seiner „Erinnerung an das Publikum", die neben dem Zettel angeschlagen war, der die Aufführung des Fiesco ankündigte. Nichts ist für den damaligen Schiller charakteristischer als dieser Ausspruch: „Eine einzige große Aufwallung, die ich durch die gewagte Erdichtung in

der Brust meiner Zuschauer bewirke, wiegt bei mir die strengste historische Gerechtigkeit auf". [1]

Noch streiten in unserem Dichter die idyllischen und heroischen Bedürfnisse, und dieser Streit ist noch lange nicht ausgeglichen: jene drängen nach den stillen Glückseligkeiten der Freundschaft und Liebe, diese begehren nicht weniger leidenschaftlich die glänzenden Ziele der Macht und des Ruhmes. Jetzt findet er sein Ebenbild in einem Jünglinge, den die Natur mit allen Talenten und Leidenschaften, die zur Größe befähigen, ausgerüstet und zugleich mit allen Gaben, welche liebenswürdig und begehrenswerth machen, verschwenderisch ausgestattet hat. Seine heroische Thatkraft ist so stark, wie seine idyllische Genußfähigkeit; er ist eben so geschickt, Staaten zu gewinnen als Herzen. Er ist, verglichen mit den Helden des Alterthums, kein Hektor oder Brutus, sondern ein Alkibiades, dessen gefährliche Größe sich in die reizende Hülle der Anmuth verkleidet. Es soll ein politischer Charakter sein, der unter der Maske des üppigen Müßiggangs, unter dem Schleier des unbefangensten Lebensgenusses nur auf den Augenblick lauert, wo er die größte

[1] Schiller III. S. 349–51.

seiner Leidenschaften, den Ehrgeiz, befriedigen und an die Spitze der Dinge treten kann, denen er scheinbar gleichgültig zusieht. Im Innersten, allen unbemerkt, lebt er nur seinen Plänen, die er an unsichtbaren Fäden dem großen Ziele zuführt. Was er thut, ist berechnet, auch das Nebensächliche und Unbedeutende. Während er ein schwelgerisches, unbekümmertes, thatloses Leben förmlich zur Schau stellt, ist er im Geheimen überall hin gespannt, aufmerksam, thätig. Nichts entgeht seinem spähenden Auge. Was auch geschieht, verwerthet und nützt er in seinen Plänen, denen er alles unterordnet. Der Augenblick muß kommen, wo seine geheime Saat aufgehen und er der Schnitter sein wird. Er hat die Parole bereit, die der Mohr ausgeben soll, wenn die Stunde der Entscheidung naht und die Leute fragen: „Was denkt Fiesco zu Genua?" Antworte: „Genua liege auf dem Block und dein Herr heiße Johann Ludwig Fiesco!" [1]

So sollte dieser Charakter werden, aber die Natur des Dichters war mächtiger als ihr Plan; unwillkürlich hat der Charakter, den sie im Sinn

[1] Fiesco II. 15. S. 72.

hatte, ihre eigene Empfindungsweise angezogen und damit sich selbst in ein dramatisches Spiegelbild verwandelt. Dieser Fiesco ist, wie sein Dichter, ein genialer, phantasievoller, bestimmbarer Jüngling, den jeder große Eindruck mit sich fortreißt, und der gar nicht dazu angethan ist, geheimnißvolle Pläne zu hegen. Er soll überall berechnet und planvoll handeln, aber er ist der Mann nicht, dem mächtigen Augenblick Widerstand zu leisten, und daher fortwährend in Gefahr, seine Fäden zu verlieren. Um solche Pläne, angelegt auf ein politisches Ziel, gefährlich und fernsichtig wie sie sind, mit unerbittlicher Sicherheit durchzuführen: dazu gehört eine männliche Kraft und Kälte, eine Zähigkeit in der Intrigue, eine Unempfänglichkeit für alle ablockenden Eindrücke, eine feste, verschlossene, schweigsame Willenskraft, die wir in einer reizbaren, leicht verführerischen Jünglingsnatur nicht suchen können, am wenigsten, wenn sie noch von idyllischen Phantasieen gerührt wird. Man muß seine Empfindungen vollkommen bemeistern, seinen Entwürfen, wie mächtig sie auch die Seele bewegen, in jedem Augenblicke gebieten können, wie Richard III. „Taucht unter ihr Gedanken!“ und

die Gedanken müssen in jedem Augenblicke gehorchen, wenn ein politischer Charakter entstehen soll, wie Schiller seinen Fiesco angelegt hatte.

Nach einem andern Model hat er ihn entworfen, nach einem andern ausgeführt. So wenig er selbst, der bewegte, und bewegliche Dichter, seine Leidenschaften unterdrücken und ihnen gebieten mochte: „Taucht unter ihr Gedanken!“ — so wenig vermag es Fiesco, der Held seines politischen Trauerspiels. Dieser verhält sich zu seinen Plänen, wie Schiller zum Plan des Fiesco. Das künstliche Gewebe zerreißt jeden Augenblick an einer mächtig hervorbrechenden Empfindung, jeden Augenblick wird es von einer Gemüthswallung überfluthet, jeder verführerische Eindruck spielt dem Fiesco die Fäden seines Plans aus der Hand.

Er will einen berechneten Liebesroman mit der Gräfin Imperiali spielen, um die Dorias sicher zu machen und ganz Genua zu täuschen, aber diese „Theaterleidenschaft“ spielt mit ihm, und er ist sehr in Gefahr, sich dabei zu vertändeln. Seine Phantasie wird für den Augenblick ernsthaft verstrickt, wenn auch nicht sein Herz. In der Absicht und dem Plane des Dichters ist Fiescos Liebe

zu Julia Imperiali blos Spiel und blos Maske. Aber von dem fortreißenden Eindruck der Situation selbst wird Fiesco augenblicklich ergriffen, und die begehrlich feurige Wallung, die ihn überrascht, steigt höher als die kalte Berechnung. Es giebt in seinem Verhältniß zur Imperiali Augenblicke, wo die Gegenwart dieser mächtigen und koketten Frau weit reizender und belebender auf Fiescos Stimmung einwirkt, als das Spiel seiner weitblickenden und schlauen Intrigue, als der Reiz, dieses Spiel zu gewinnen. Braucht doch der Dichter selbst sehr acute dramatische Mittel, um die Kette zu sprengen, die sich Fiesco nicht lose genug angelegt hat. Erst muß die Gräfin durch Zudringlichkeit widerwärtig, durch das niedrigste der Verbrechen gemein und abscheulich werden, damit Fiesco den entgegengesetzten Eindruck so stark wie immer möglich empfange. Es ist nicht der tiefversteckte Plan allein, der dieses Verhältniß knüpft und auflöst; Fiesco wird in beiden Fällen persönlich bestochen, und zuletzt muß sie ihn anwidern, damit er im Stande ist, sie zu verderben.

Auf eine unbegreifliche Weise hat er im Stillen alle Mittel zusammengebracht, die arglosen

Dorias zu täuschen. Einen bestimmten politischen Gedanken, der auf das Staatswohl ginge, hat er nicht, nicht einmal einen bestimmten ehrgeizigen Plan. Die Verschwörung der mißvergnügten Genueser hat er scheinbar theilnahmlos ihren Weg gehen lassen. Er wartet, bis seine Stunde schlägt. Und wenn sie schlägt, was wird geschehen? Er wird plötzlich hervortreten, wie ein Halbgott, er wird eine ungeheure Wirkung machen, wenn er mit einem male alle überrascht, es wird ein Contrast ohne Gleichen werden, wenn er in einem Augenblicke dasteht, allen unerwartet, als das Haupt einer Verschwörung, die ohne ihn gemacht worden, und sich jetzt der Alkibiades plötzlich in den Brutus verwandelt. Nach diesem Augenblick dürstet seine Seele. Zunächst wird er ganz befriedigt sein, wenn er diese Wirkung gemacht hat, und alle, die ihn verloren gaben, mit Staunen Genuas größten Mann in ihm erkennen. Der Contrast steigert die Wirkung, Fiesco steigert den Contrast. Noch einen Moment spielt er den Alkibiades und im nächsten den Brutus. Die Verschworenen wollen durch einen gewaltigen, auf seine erregbare Phantasie berechneten Eindruck ihn

erschüttern und an das Vaterland mahnen. Zu diesem Zweck hat Verrina den Sturz des Appius Claudius malen lassen. Fiesco sieht das Gemälde, aber weidet sich nur an den Reizen der römischen Jungfrau und denkt weder an den Vater noch an den Decemvir. Er gefällt sich in diesem zwischen Kunst und Natur getheilten Enthusiasmus: „Ich könnte hier stehen und hingaffen und ein Erdbeben überhören. Nehmen Sie Ihr Gemälde weg! Sollte ich Ihnen diesen Virginiakopf bezahlen, müßte ich Genua zum Versatz geben. Nehmen Sie weg!" Nun ist die äußerste Grenze der genießenden idyllischen Phantasie erreicht und der Augenblick gekommen, wo die heroische durchbricht, jetzt tritt er hervor, den ungeheuren Triumph zu genießen. „Dachtet ihr, der Löwe schliefe, weil er nicht brüllte?" „Ehe ihr die Ketten nur fern rasseln hörtet, hatte sie schon Fiesco zerbrochen." Jetzt schüttet er seine Schatulle aus, wie das Füllhorn der Gottheit: „Hier Soldaten von Parma, hier französisches Geld, hier Galeeren vom Papst". „Genug. Genua kennt mich in euch. Mein ungeheuerster Wunsch ist befriedigt."[1]

[1] Ebendas. II. 18 u. 19. S. 73—79.

Er ist das Oberhaupt einer mächtigen Verschwörung. Es steht jetzt bei ihm, was er aus sich machen wird: ob den Bürger oder den Herrn des neuzugestaltenden Staates. Ein politischer Charakter hätte diese Frage längst im Stillen entschieden, entweder nach der einen oder nach der andern Seite. Nicht so Fiesco. Er entscheidet sie nur nach der Phantasie, und die Phantasie entscheidet nach der Stimmung des Augenblicks, unter der Herrschaft des mächtigsten Eindrucks. Eben hat er die Bewunderung seiner Mitbürger gekostet, er lebt noch ganz in diesem Eindruck, er schwelgt noch ganz in diesem Genuß und möchte ihn um jeden Preis erhalten. Er schwärmt in dieser reizenden und idyllischen Aussicht, daß er Genuas bewunderter Liebling sein kann, der tugendhafteste Mann des Staates, ein zweiter Timoleon. Der Mondschein begünstigt diese Schwärmerei. Und die Frage „Republikaner Fiesco, Herzog Fiesco?" löst sich in und gemäß dieser Stimmung: „Ein Diadem erkämpfen ist groß. Es wegwerfen ist göttlich. Geh unter, Tyrann! Sei frei Genua, und ich dein glücklichster Bürger!" [1]

[1] Ebendas. II. 19. S. 80.

Das ist sein politisches Idyll. Es ist eine Mondnachtschwärmerei. Schon die nächste Morgendämmerung macht ihm andere Gedanken. Bei dem anbrechenden Morgen, der das menschliche Selbstgefühl aufschließt und erhöht, vor sich den majestätischen Blick über das Meer und Genua, und wie zuletzt die Sonne königlich aufsteigt über dem Meer und der Stadt, da regt sich sein monarchisches Selbstgefühl und die Mondscheinempfindungen sind vergessen. „Diese majestätische Stadt!“ ruft er aus, „Mein! und darüber emporzuflammen gleich dem königlichen Tag, drüber zu brüten mit Monarchenkraft!“ „Es ist schimpflich, ein Börse zu leeren, es ist frech, eine Million zu veruntreuen, aber es ist namenlos groß, eine Krone zu stehlen.“ „Ich bin entschlossen!“ [1]

Wohlan, so sollte er diesen großen gewagten Entschluß jetzt wenigstens, bis alles vollendet ist, in undurchdringliches Schweigen verhüllen. Aber das Schweigen in diesem Falle ist ihm geradezu unmöglich. Das große Wort schwebt ihm fortwährend auf der Lippe. Nicht einmal vor dem Schelm, seinem Diener, kann er es verbergen. Hat

[1] III. 2. S. 84. III. 4. S. 91. IV. 14. S. 129 ff.

ihn dieser mit einigen wichtigen, unerwarteten Diensten überrascht, so muß er dem Mohren, als ob er ihm einen Gegendienst schuldig wäre, gleich noch mehr imponiren: „Was dir der Graf schuldig bleibt, wird der Herzog hereinholen“. Und was er, vom Augenblick bestochen, dem Diener ausplaudert, kann er noch weniger seiner Gemahlin verschweigen: „Gehen Sie zu Bette, Gräfin, morgen will ich die Herzogin wecken!“ „Die Grafen von Lavagna starben aus — Fürsten beginnen.“

Der Contrast ist zu mächtig, um ihn nicht auszusprechen, nicht an seinem Ausdrucke sich zu weiden. Seine Phantasie spielt mit diesen Vorstellungen, die eben reife und tief gefaßte Entschlüsse nicht sind. Wenn nur nicht andere Vorstellungen kommen, die wieder mit seiner Phantasie spielen und diese unvermerkt ablocken von ihren Entwürfen! Fiesco ist leicht zu bestimmen, wenn man es versteht, seine Phantasie zu rühren. Das versteht die empfindsame Leonore. Mit schwärmerischer Gluth breitet sie das Idyll von Glück und Liebe vor seiner Einbildung aus, stellt ihm lebhaft und innig, mit aller poetischen Beredsamkeit, das Lebensglück idyllischer Empfindungen vor die Seele, und

Fiesco ist ergriffen und entwaffnet. An dieser lockenden Vorstellung scheitern seine heroischen Morgenentwürfe. Er fällt seiner Gattin kraftlos um den Hals: „Leonore, was hast du gemacht? ich werde keinem Genueser mehr unter die Augen treten". Und wäre nicht in diesem Augenblick der Kanonenschuß gefallen, das Zeichen der begonnenen Action, so hätte das Idyll über den Helden gesiegt, und Verrina nicht nöthig gehabt, den Fiesco zu ertränken.

Zuletzt noch ein recht hervorstechendes Zeugniß, wie Fiesco seiner selbst nicht mächtig genug ist, um seinem großen Plan eine augenblickliche Empfindung zu opfern, wie er alles ist, nur nicht, was er sein sollte und möchte: ein politischer Charakter. Er hat dem Mohren sein Geheimniß preisgegeben, dann hat er ihn schlecht behandelt, und der Mohr hat ihn dem Dogen verrathen. Aber der Doge folgt dem Beispiele Alexanders: ein Brief warnte den König vor seinem Arzte, er gab dem Arzte den Brief. Der Doge thut mehr, er schickt den Mohren gebunden seinem Herrn zurück, und wird die Nacht ohne Leibwache schlafen. Das ist eine großmüthige That von unwidersteh=

lichem Eindruck. Dazu kommt wiederum der Contrast, der den Eindruck erhöht. Die Botschaft des Dogen überrascht den Fiesco mitten unter den Verschworenen, wie alles schon bereit ist für die losbrechende Empörung, die den Dogen stürzen soll. Und was sagt jetzt Fiesco? „Ein Doria soll mich an Großmuth besiegt haben? Eine Tugend fehlte im Stamm der Fiesker? — Nein! So wahr ich selber bin! Geht aus einander ihr! Ich werde hingehen und alles bekennen.“ [1]

Nun das ist menschlich genommen sehr schön, aber politisch genommen sehr unpraktisch und zweckwidrig. Fiesco geht wirklich hin, doch im Grunde nur der Phantasie wegen. Er will den Dogen doch stürzen, aber vorher will er ihn warnen, obschon er weiß, daß er die Gefahr und die Warnung verachtet. Er entdeckt ihm seinen Verrath und die Nähe der Henker. Auf die Frage: „Wer schickt die Henker?“ kann er antworten: „Ein Mann, furchtbarer als die zürnende See, Johann Ludwig Fiesco!“ Und da der Doge nicht an Fiescos Verrath glaubt, so darf dieser den Schatz seiner erhabenen Selbstgefühle bereichern: „Nun! ich

[1] Ebendas. IV. 10. S. 120.

machte Größe mit Größe wett — wir sind fertig, Andreas!"

Dieses kurze Zwiegespräch, das den Auslassungen persönlicher Seelengröße einen reichen Spielraum gewährt, reizte die Phantasie Schillers so sehr, daß er alle äußeren Bedingungen kühn außer Acht ließ, um es in Scene zu setzen. Wie er dasselbe componirt hat, konnte naiver nicht sein. Der Graf von Lavagna erscheint bei Nacht vor dem Dogenpalast und nimmt, man muß es gestehen, den kürzesten Weg, um den Dogen zu sprechen. Er schellt! Und der Doge erscheint gleich selbst oben auf dem Altan und fragt: „Wer zog die Glocke?" So genremäßig beginnt die Unterredung, die so großartig endet: „Armer Spötter! Hast du nie gehört, daß Andreas Doria achtzig alt ist und Genua — glücklich?" [1]

Das Ende des historischen Fiesco war kein Schicksal von tragischer Höhe, sondern ein Unfall. Seine Verschwörung, ein Meisterstück ihrer Art, auf das Klügste gelenkt, — die Ausbreitung, die Geheimhaltung, die nächtliche Ausführung selbst, — war schon so gut wie gelungen, als Fiesco ungesehen

[1] Ebendas. V. 1. S. 135—137.

ins Meer stürzte und ertrank. Alles gerieth in Verwirrung und ging verloren. Die Dinge kehrten alsbald in ihre alten Geleise zurück, als ob nie eine Verschwörung des Fiesco zu Genua gewesen wäre. Nichts konnte für diesen Mann und seine Unternehmung charakteristischer sein als ein solches Ende. Ein vortreffliches Thema für einen Plutarch!

Der Schillersche Fiesco wird als Usurpator, der die Herrschaft an sich gerissen hat, von dem Republikaner Verrina, seinem Freunde, ins Meer gestürzt: darum heißt das Stück in seiner ursprünglichen Form „ein republikanisches Trauerspiel". Indessen ist unser Fiesco ein Mann der Ueberraschungen, der imposanten und verblüffenden Eindrücke, ganz nach dem Model des Herzogs Karl. Warum sollte die größte aller Ueberraschungen nicht die letzte sein? Zuerst der siegreiche Held seiner Verschwörung, dann der Herzog von Genua und zuletzt der „göttliche" Mann, der das errungene Diadem wegwirft und sich genügen läßt, „Genuas glücklichster Bürger" zu sein. So schließt die Bühnenbearbeitung. Und dieses Ende ist für den Schillerschen Fiesco ebenso charakteristisch, wie das thatsächliche für den wirklichen.

Jetzt war aus dem Stück eine republikanische Komödie geworden, die weder „ein Trauerspiel", noch „die Verschwörung des Fiesco zu Genua" hätte heißen sollen. In jener „Erinnerung an das Publikum" sagte Schiller: „Mit der Historie getraue ich mir bald fertig zu werden, denn ich bin nicht sein Geschichtschreiber". „Der Genueser Fiesco sollte zu meinem Fiesco nichts als den Namen und die Maske hergeben — das Uebrige mochte er behalten."

4. Ferdinand von Walter.

Mit phantasirenden Empfindungen läßt sich schwärmen, aber nicht handeln. Zu festen und folgenschweren Handlungen gehören große und praktische Naturen, besonnen und ausdauernd, menschenkundig und welterfahren, leidenschaftlich, aber nicht wetterwendisch. Karl Moor und Fiesco waren das Gegentheil solcher Charaktere. Wirkliche Helden bedürfen noch andere Triebfedern als Empfindung und Phantasie. So lange der Dichter in den Idealen Rousseaus lebt, möge er auf die Darstellung wirklicher Helden verzichten und uns Menschen dichten, in denen das idyllische Bedürfniß nach stillem Liebesglück ungestört durch die heroischen

Bedürfnisse nach Größe und Ruhm allein waltet, die Begehrungen des Herzens, wie Rousseau sie träumte. Lassen sich diese Gefühle eben so leicht und glücklich befriedigen, wie sie tief und kraftvoll sind, so erleben wir ein Idyll in der schönsten Verfassung.

Aber der Dichter sieht das Herz im Kampf mit der Welt, im schneidenden Contrast mit den bösartigen Mächten der Gesellschaft. Sonst wäre auch kein Grund, die rein menschlichen Gefühle so leidenschaftlich zu erregen und zu steigern, da sie ohne einen solchen Gegensatz ihr Glück einfach und harmlos genießen könnten. Erst der Druck feindlicher Gegengewichte treibt sie in die Höhe, weckt ihren Widerstand und macht, daß sie wider die positiven Mächte, die in der Gesellschaft herrschen, gleichsam zur negativen Größe heranwachsen. Aus dem Idyll wird eine Tragödie. Ein Kavalier und eine Bürgerstochter werden die Opfer und Helden eines Trauerspiels, da sie die glücklichen Leute eines Idylls nicht sein können. Das eigentliche Opfer, weil freiwillig, tückisch und gewaltsam geopfert, ist die Bürgerstochter „Luise Millerin“. So hieß die Dichtung, bevor sie Iff=

land, der ihr den Namen geben sollte, „Kabale und Liebe“ taufte.

Das Stück entstand in Stuttgart während des Arrestes, den Schiller in den Julitagen 1782 zu erstehen hatte; es ist auf der Flucht in Sachsenhausen und Oggersheim weitergeführt, in Bauerbach und Mannheim vollendet und hier den 9. März 1784 zum ersten male aufgeführt worden. Es mußte in Stuttgart und auf der Flucht schon weit gediehen sein, da Schiller den 14. Januar 1783 glauben konnte, es sei fertig. Freilich seufzte er noch ein halbes Jahr später nach dem Abschluß. [1]

Ein Namenswechsel darin verräth uns die Spuren seiner Entstehung. Der Hofgärtner Walter in Ludwigsburg hatte dem Herzog die Graubündner Händel hinterbracht und dadurch jene Drohungen herbeigeführt, die den Dichter zur Flucht bewogen. Jetzt nannte er den Präsidenten in seinem Stück „von Walter“. Vorher hieß er „von Wieser“ (es war der Name eines damaligen Eleven der hohen Karlsschule, dessen Vater Präsident in Heidelberg war). Von der Urform des Stückes hat sich

[1] Schiller III. Kabale und Liebe, ein bürgerliches Trauerspiel. (1783.) S. 353—507.

ein kleines Fragment aus dem Gespräche zwischen der Lady Milford und Ferdinand erhalten, worin dieser noch „Wieser" genannt wird.[1]

Die Elemente zu dieser Dichtung lagen in Schillers Seele längst bereit, sie waren ihm weit vertrauter und eingelebter, als die Stoffe, woraus die Räuber und Fiesco hervorgingen; es bedurfte nur eines feurigen Antriebes zu ihrer dramatischen Gestaltung. Plötzlich war ein solcher Antrieb gegeben: Schiller entbrannte in gerechten Zorn wider den Herzog, der ihn strafte und die härtesten Strafen fürchten ließ, wenn er fortfahre zu dichten. Die zuerkannte Haft, die zugeherrschten Drohungen, die Nothwendigkeit der Flucht mit ihren Entbehrungen und Leiden: alle diese Uebel waren das Werk seines Landesherrn. Jetzt hatte er an sich selbst erlebt, was für ein despotischer Unhold dieser Herzog noch immer war, der ihm Vernichtung androhte und selbst die Anhörung jeder weiteren Bitte abschlug. Schiller glühte vor innerer Empörung, die er auch seinen nächsten Freunden verbarg. In brennenden Farben trat das vaterländische Sittengemälde, die Zeit der zucht- und zügellosen Herrschaft

[1] Ebendas. Vorwort. S. X—XI.

des Herzogs ihm vor die Seele; in solchen Farben wollte er es malen, in unauslöschlichen, unübertrefflichen Zügen. So entstand dieses sein bürgerliches Trauerspiel, dessen Schauplatz und Charaktere völlig in dem Gesichtskreise seiner heimischen Erfahrung und Phantasie lagen. Die Handlung selbst war leicht zu erfinden; der Mythus dieser Tragödie stammte ganz aus seiner eigensten Mythologie.

Ich will in einer besonderen Schrift die Entstehung, Composition und Bedeutung unserer Dichtung eingehend erörtern, da sie mir als das genialste Werk erscheint, das in der Richtung des bürgerlichen Trauerspiels die deutsche Litteratur erzeugt hat.

Unser Dichter sympathisirt mit Rousseau. Er schildert die Reinheit und Größe der Empfindungen zweier Liebenden, die in der Welt nichts wollen als ihre Liebe, aber durch die Kluft der Stände geschieden sind, und zwar bei der Selbstsucht und Verdorbenheit der herrschenden Klasse auf heillose Art. In diesem heillosen Conflicte liegt das tragische Motiv und Interesse. Auch die neue Heloise hatte diesen tragischen Zug, aber Rousseau war kein dramatischer Dichter.

Erst Schiller hat in Kabale und Liebe die Rousseausche Gefühlswelt, die ihn selbst erfüllte, in dramatischen Charakteren verkörpert und die Reinheit und Größe dieser Gefühle in einer Vollkommenheit ausgeprägt, wie es in keinem andern Trauerspiel je geschehen. Schon diese Bedeutung verleiht dem unsrigen einen unvergleichlichen Werth.

Der zwanzigjährige Major Ferdinand von Walter ist des Dichters Spiegelbild. Das Grundthema ist die Liebe und der sociale Contrast, die Naturrechte des Herzens und die Privilegien der Gesellschaft, die Harmonie der Seelen und der Unterschied der Stände. Was wollen diese gegen jene? Der sociale Contrast kann die Gefühle Ferdinands so wenig hindern, daß er sie vielmehr begründet und stärkt. „Wer kann den Bund zweier Herzen lösen oder die Töne eines Accords auseinanderreißen? Ich bin ein Edelmann — Laß doch sehen, ob mein Adelsbrief älter ist, als der Riß zum unendlichen Weltall? oder mein Wappen gültiger, als die Handschrift des Himmels in Luisens Augen: dieses Weib ist für diesen Mann. Ich bin des Präsidenten Sohn. Eben darum."

Das ist nach dem Herzen Rousseaus und aus der Seele Schillers gesprochen. Rousseaus Weltanschauung ist Ferdinands Lebensansicht, die er kurz und kühn der Lady wie sein Glaubensbekenntniß entgegenhält: „Sie werden mich an Stand, an Geburt, an die Grundsätze meines Vaters erinnern, aber ich liebe. Meine Hoffnung steigt um so höher, je tiefer die Natur mit Convenienzen zerfallen ist. Mein Entschluß und das Vorurtheil! Wir wollen sehen, ob die Mode oder die Menschheit auf dem Platze bleiben wird.“ [1]

Zu den rein menschlichen Empfindungen gehört die Sympathie mit fremden Leiden, das Mitgefühl und Mitleid. Eine unwillkürliche Anziehungskraft herrscht zwischen den Gemüthern, die das Bedürfniß nach Liebe und Seelengemeinschaft empfinden. Darauf gründet sich der Zug der Seelenverwandtschaft, die auch die schärfsten Contraste zu mildern und zu überwinden vermag. Das Spiel dieser Gefühle hat Schiller in seinem Ferdinand vorzüglich dargestellt: Es ist die schon erwähnte Scene mit der Lady, die er mit Stolz und Verachtung behandelt. Wie sie ihm aber die tragischen

[1] Vergl. I. 4. S. 371, II. 4. S. 406.

Schicksale ihrer Familie, die Leiden ihrer Jugend erzählt, erwacht seine Sympathie. Er verabscheut die Favoritin des Herzogs, die in seinen Augen entwürdigte Frau, und die Erzählung gerade dieses Schicksals gewinnt ihr jetzt sein Gefühl und Vertrauen. „Der Herzog lag zu meinen Füßen und schwur, daß er mich liebe." „Schwarz wie das Grab graute mich eine trostlose Zukunft an. Mein Herz brannte nach einem Herzen. Ich sank an das seinige."

Seelenverwandtschaften tragen die Gefahr der Wahlverwandtschaft in sich. Ein Gefühl solcher Art hat unsern Ferdinand angewandelt und erschreckt, als Emilie Norfolk ihm die Tragödie ihres Lebens schilderte. „Es war eine schreckliche Stunde. Eine Stunde, Luise, wo zwischen mein Herz und dich eine fremde Gestalt sich warf, — wo meine Luise aufhörte, ihrem Ferdinand alles zu sein." Es war die Probe, die er bestanden hat. In Luisens Augen steht die Handschrift des Himmels: „Dieses Weib ist für diesen Mann!" Die Harmonie ihrer Seelen ist vorherbestimmt und ewig. Diese Seelengemeinschaft ist sein Vaterland, seine Heimath. Das Sprichwort sagt: „Wo

es mir gut geht, ist mein Vaterland". Ferdinand sagt: „Mein Vaterland ist, wo mich Luise liebt". „Vor meinem Gemüth stand kein Gedanke, als die Ewigkeit und das Mädchen." [1]

Die Ewigkeit der Seelenharmonie war ein uns wohlbekanntes Thema der Theosophie und der Lauralieder Schillers, sie bildet auch einen Grundzug seiner Rousseauschen Gefühlswelt, die in keinem seiner tragischen Charaktere so feurig und völlig herrscht, als in Ferdinand von Walter. [2]

5. Don Karlos und Posa.

Das Ziel, dem der Genius unseres Dichters zustrebt, und das er in Wallenstein erreichen wird, ist die hohe Tragödie. Seine Helden bedürfen einer angeborenen Gesellschaftshöhe, nicht weil sie als tragische Charaktere gemäß der alten Schablone hohe Standespersonen sein sollen, sondern weil die kleinen Verhältnisse des bürgerlichen Daseins die Seele belasten und einengen. Unter dem Joch des Lebens ist es unmöglich, ungedrückt zu athmen, frei, groß und gebieterisch zu empfinden. Karl

[1] Ebendas. II. 3. S. 402. II. 5. S. 410. III. 4. S. 435. IV. 2. S. 450.

[2] Vergl. oben S. 41—43, 49, 55, 59 u. a.

Moor ist aus einem regierenden Grafenhause von ältestem Reichsadel, Fiesco das Haupt einer der mächtigsten und vornehmsten Familien Genuas, Ferdinand des Präsidenten Sohn und Baron. Alle drei haben den gemeinsamen Zug wider die Tyrannen. Die Vignette der Räuber war ein aufsteigender Löwe, der geborene König der Thierwelt; ihr Motto hieß: «in tirannos». Dem Fiesco steht es gut, wenn er sagt: „Einem Oberhaupte huldigten alle, einem, Genueser, aber es war der Löwe!" Wir hören in Karl Moor den geborenen Herrn, wenn er seine Räuber anherrscht: „Ich will nächstens unter euch treten und fürchterlich Musterung halten". Wenn er gebietet: „Streckt die Gewehre! Euer Herr spricht mit euch!" [1] Diese Helden gleichen ihrem Dichter: „Alles an ihm war großartig und stolz". Sein Feld ist die hohe Tragödie und der Weg dahin sein Don Karlos.

Schon im Mai 1782, bei seiner zweiten Anwesenheit in Mannheim, hatte ihn Dalberg auf die Geschichte des Don Karlos hingewiesen, die in der Darstellung des Abbé St. Real seit mehr

[1] Vgl. Fiesco II. 8. S. 360. Die Räuber, Schausp. II. 3. S. 96. Die Räuber, Trauersp. V. 7. S. 332.

als einem Jahrhundert jene poetischen Züge angenommen hatte, die den mythischen Don Karlos bezeichnen. Dies war der Typus, in welchem die Vorstellung von dem Sohne Philipps II. sich der Phantasie der Welt und der tragischen Dichtung bemächtigte. Kein Gegenstand paßte besser in die Richtung Schillers auf seinem Wege zur hohen Tragödie, als dieser Erbe zweier Welten, dieser mächtigste und unglücklichste aller Kronprinzen, die je gelebt haben. Seine Schicksale waren zugleich hochtragisch und historisch: hier ging die hohe Tragödie und die historische zusammen. Mit der Geschichte des Don Karlos wollte Schiller nicht mehr so willkürlich verfahren und fertig werden, wie mit der des Fiesco. Auch der Uebergang von der Art seiner bisherigen zu der seiner künftigen Tragödien fügte sich hier auf das Beste. Der Stoff des Don Karlos bot so viele Anknüpfungspunkte mit den Motiven der früheren Tragödien, daß er deren Themata sämmtlich in sich schloß. Da war der Kampf wider den häuslichen, kirchlichen und politischen Despotismus, da war eine Verschwörung zum Sturz der Tyrannei, eine Familientragödie, eine politische Tragödie, da

waren endlich zwei Liebende, welche die Interessen und Kabalen der Staatskunst auf die heilloseste Art getrennt hatten. Dieser letzte Zug kam auf Rechnung des mythischen Karlos. Dazu kam das Thema der Freundschaft, das jetzt aus der Ode in die Tragödie einging und sich in dramatischen Charakteren verkörperte. Und während Schiller einen Freundschaftsbund im erhabensten Sinne dichterisch ausbildete, erlebte er selbst eine Freundschaft, die sein Ideal erfüllte: Julius und Raphael, Karlos und Posa, Schiller und Körner!

So gewährte dieser neue Stoff unserm Dichter eine Fülle schon vertrauter und gleichsam durchgespielter Themata, eine Fülle von Triebfedern zu dramatischer Selbstschilderung. Es läßt sich voraussehen, daß bei einer solchen Ergiebigkeit der Motive die Dichtung sich erweitern und bis zu einer übermäßigen Größe anwachsen, daß dieser Größe ihres Umfangs auch die Länge ihrer Entstehungszeit entsprechen wird. Diese Tragödie war nicht, wie es nach Schillers eigener Vorschrift geschehen sollte, die Frucht *eines* Sommers, sondern es hat über vier Jahre gedauert, bis das Trauerspiel „Don Karlos, Infant von Spanien"

vollendet war und im Sommer 1787 erschien. (Der erste Act war schon größer als die Antigone, und der Umfang des Ganzen in seiner damaligen Form verhielt sich zu dem Umfange aller sieben Tragödien des Sophokles, wie zwei zu drei.) Seitdem Schiller an Dalberg geschrieben hatte, daß der Don Karlos vielleicht eines seiner nächsten Süjets sein werde (15. Juli 1782), war ein Lustrum vergangen. Die Entwicklung des Werks, ein Abbild seiner eigenen Entwicklung, fällt ganz in die Wanderjahre des Dichters: die Anfänge geschehen in Bauerbach und Mannheim, der Fortgang in Leipzig und Gohlis, die Vollendung in Dresden und Loschwitz.

Seit dem Beginn des Frühjahrs 1783 war Schiller für die Ausführung dieses Werkes entschieden und vertiefte sich in den Stoff, er skizzirte in fünf „Schritten" den Gang der Handlung, die auf eine Familientragödie in einem königlichen Hause berechnet war, noch nicht auf ein politisches Trauerspiel. Posa hatte eine Nebenrolle, der Großinquisitor gar keine, obgleich Schiller schon entschlossen war, wider den kirchlichen Despotismus und die Inquisition in seinem Stück Dolche

zu reden. „Ich will dieser Menschenart den Dolch der Tragödie, der sie bisher nur gestreift hat, auf die Seele stoßen." So schrieb er den 11. April 1783 an Reinwald.

Als er zwei Jahre später Mannheim verließ, hatte er kurz vorher den ersten Act seines Don Karlos in der Rheinischen Thalia veröffentlicht und dem Herzog Karl August gewidmet, dem er diesen Anfang der Dichtung in den Weihnachtstagen 1784 am Hofe zu Darmstadt vorgelesen hatte. Dann folgte in den Heften der Thalia (1786/87) die weitere Veröffentlichung der Fragmente des Don Karlos, die bis zur Grandenscene reichte (III 9) und also unmittelbar vor der Erscheinung Posas im Kabinet des Königs endete. Gleichzeitig schrieb Schiller für die Leipziger Bühne sein Stück, das nach dem Vorbilde des Lessingschen Nathan in reimfreien Jamben verfaßt war, in Prosa. Die verkürzte Fassung von seiner Hand, worin wir den Don Karlos zu lesen pflegen, stammt aus dem Jahr 1801.[1]

[1] Schiller III. Don Karlos, Prinz von Spanien. S. 180—182. — V. Theil. I. Band. Die Fragmente in der Thalia. I—III. 9. S. 3—199. (Verszahl 4140.) V. Theil.

Im Laufe der Zeit hatten sich der Plan der Dichtung und ihre Schwerpunkte verändert. Nun wurde über den Werth und die Bedeutung des Ganzen vielfach hin- und hergestritten, so daß Schiller selbst sich veranlaßt fand, das Wort über sein Werk zu nehmen und zu seinen Bekenntnissen in demselben noch ein Bekenntniß über dasselbe hinzuzufügen. So schrieb er ein Jahr, nachdem es erschienen war, seine „Briefe über Don Karlos", die in Wielands deutschem Merkur erschienen (Juli und December 1788).[1]

Während Goethe in Rom seine Iphigenie aus der ursprünglichen Prosaform in die Kunstform der reimfreien Jamben soeben umgestaltet hatte, verfuhr Schiller in Dresden mit seinem Don Karlos gerade umgekehrt.

Aus der Entstehungsgeschichte dieses Werkes, die wir so wenig als seine Composition hier näher

---

II. Bd. Don Karlos, Infant von Spanien, Prosabearbeitung (1787). S. 1—141. Don Karlos, Infant von Spanien. Ein dramatisches Gedicht (1801). S. 142—453. (Verszahl 5370.) Die vollständige Ausgabe von 1787 enthielt 6283 Verse.

[1] Ebendas. VI. Briefe über Don Karlos. S. 33—79.

erörtern, ist uns ein Bekenntniß wichtig, das Schiller noch in Mannheim, mit den Anfängen der Dichtung beschäftigt, in einem Briefe an Dalberg vom 24. August 1784 ausspricht: „Karlos ist ein herrliches Süjet, vorzüglich für mich. Vier große Charaktere, beinahe von gleichem Umfang, Karlos, Philipp, die Königin und Alba, öffnen mir ein unendliches Feld. Ich kann es mir jetzt nicht verbergen, daß ich so eigensinnig, vielleicht so eitel war, um in einer entgegengesetzten Sphäre zu glänzen, meine Phantasie in die Schranken des bürgerlichen Kothurns einzäumen zu wollen, da die hohe Tragödie ein so fruchtbares Feld und für mich, möchte ich sagen, da ist; da ich in diesem Fache größer und glänzender erscheinen und mehr Dank und Erstaunen wirken kann als in einem andern; da ich hier vielleicht nicht erreicht, in anderen übertroffen werden könnte. Froh bin ich, daß ich nunmehr so ziemlich Meister über den Jamben bin. Es kann nicht fehlen, daß der Vers meinem Karlos sehr viel Würde und Glanz geben wird."[1]

[1] Schillers Briefe an den Freiherrn von Dalberg (1819). S. 127—28.

Das tragische Familiengemälde im Hause des mächtigsten Herrschers seiner Zeit erweitert sich zu einem politischen Trauerspiel, worin es sich um Weltschicksale und Weltideale, um die Befreiung der Völker und die Zukunft der Menschheit handelt. Damit ändern sich die Schwerpunkte des Dramas und die Gewichte der Charaktere. Nun sind jene vier, die Schiller in seinem Briefe an Dalberg hervorhob, nicht mehr die eigentlichen Träger der Handlung, sondern der Hauptcharakter wird Posa: er rückt in den Vordergrund des Stücks, der Weltbürger gegenüber dem Weltherrscher: dadurch erst begründet sich jene große Scene zwischen beiden, die im Mittelpunkte des Ganzen steht, in dem ursprünglichen Entwurf wie in den Anfängen der Ausführung noch nicht ins Auge gefaßt und in dem letzten der gedruckten Fragmente zwar vorbereitet, aber nicht enthalten war. Nun theilte sich die Selbstschilderung des Dichters nicht blos zwischen Karlos und Posa, sondern, gleich dem Fortgange der Dichtung selbst, erhob sich dieselbe von dem einen zum andern und gipfelte in Posa. Zuerst war Karlos seine Liebe, sein „Busenfreund“, sein zweites Ich, der von Hamlet

die Seele, von Julius von Tarent Blut und Nerven von ihm selbst den Puls haben sollte, wie er in dem schon erwähnten Briefe an Reinwald schrieb.

Liebe und Freundschaft, das Idyll des Lebens, soll dem großen Ideale der Weltbefreiung freiwillig geopfert werden: dies ist oder wird, kurzgesagt, die Idee und das Ziel unserer Dichtung. Der Sohn Philipps II. vereinigt alle Bedingungen in sich, den begeisterten Willen und die künftige Macht, um die Welt vom Despotismus zu erlösen, aber eine Leidenschaft, die ihn ganz mit sich fortreißt, verdüstert sein Gemüth und zerstört seine Thatkraft: die Liebe für die Königin, einst seine Braut, jetzt seine Stiefmutter. Dieser Charakter soll im Fortgange der Handlung dazu geführt werden, daß er sich von seiner Leidenschaft befreit und sein persönliches Glück freiwillig den großen Weltzwecken aufopfert. Der Geist der Resignation schwebt über dem Ganzen. Alles Idyllische tritt in den Schatten und ist bestimmt verlassen zu werden. Den Grundton, aus dem unsere Dichtung spielt, könnte man gleichsam mit ihren ersten Worten bezeichnen: „Die schönen Tage von Aranjuez sind nun zu Ende!“

Wie aber konnte Don Karlos, unterjocht, wie er war, von dem häuslichen, kirchlichen und politischen Despotismus des Vaters, weltbeglückende Pläne fassen? Diese Ideale mußten früh in der Seele des Prinzen niedergelegt und angebaut sein, und dazu gab es keinen besseren Weg als die Freundschaft: der Plan zu der Vereinigung von Fürstengröße und Völkerglück war in seinem Ursprunge ein Zukunftsideal, ein enthusiastischer Freundschaftsentwurf, den zwei Jünglinge träumen, den ein feuriger Freiheitsenthusiast in der ihm schwärmerisch ergebenen Seele des Kronprinzen gründet, der bestimmt ist, den mächtigsten Thron der Welt einzunehmen. Ihre Freundschaft rührt aus der Knabenzeit her und hatte eine schwere Probe bestanden. Der opfermuthige Prinz erlitt für Posa, der ihn verschmähte, eine grausame Strafe; da gelobte ihm dieser Freundschaft bis in den Tod: „Ich will bezahlen, wenn du König bist".

Sie werden Studiengenossen in Alcala, dann trennen sich ihre Schicksalswege. Um sein Malteserkreuz zu verdienen, eilt Posa in den Dienst des Ordens, als Soliman die Insel belagert, er gehört zu den kühnsten Vertheidigern und ist der

letzte Ritter, der die Höhe von St. Elmo verließ. Ein großes Vermögen hat ihn frei gemacht, weite Reisen haben ihn Welt- und Völkerzustände kennen gelehrt und seinen Gesichtskreis erweitert; er glaubt an das Gute in der menschlichen Natur, an die hohen Ideale der Menschheit, die idealen Ziele der Weltgeschichte und die Harmonie der Schöpfung. Die ideale Lebensanschauung des jugendlichen Schiller verdichtet sich hier, wir dürfen sagen das erste und einzige mal, zu einem Charakter, worin sie von keiner Leidenschaft getrübt, von keinem Zweifel angefochten, von keinem Schatten des Pessimismus verdunkelt wird: sie tritt uns hier in ihrem vollsten und reinsten Licht, zugleich in einer Festigkeit und Begeisterung entgegen, mit welcher die Jugend und Anmuth der Erscheinung Posas auf das Schönste harmonirt.

Er sieht die Niederlande in dem Zeitpunkt des beginnenden Riesenkampfes für ihre Unabhängigkeit und Glaubensfreiheit, dieser Anblick rührt und gewinnt sein Herz, er macht die Sache der niederländischen Freiheit, womit ein neues Zeitalter anhebt, zu der seinigen und knüpft geheime, weitverzweigte Verbindungen an, um

sie zu fördern. Mit großen Plänen und Hoffnungen auf seinen gleichgesinnten, königlichen Freund kehrt er nach Spanien zurück und findet in Aranjuez Don Karlos wieder, ihren gemeinsamen Idealen entfremdet und von seiner unglückseligen Leidenschaft unterjocht. Die Königin theilt die Gesinnungen Posas und bewegt den Prinzen zu dem Entschluß einer erhabenen Resignation, mit welcher sie selbst seine Gefühle erwidert. Don Karlos soll als Statthalter in die Niederlande gesendet werden, um die Provinzen zu versöhnen, oder im äußersten Falle nach Brüssel fliehen, um ihren Aufstand zu leiten. Die Königin ist bereit diese Pläne Posas zu unterstützen, der Prinz ist bereit sie auszuführen. Der erste Plan scheitert an der Abneigung und dem Mißtrauen des Königs wider seinen Sohn; jetzt soll der zweite ins Werk gesetzt werden. Da tritt eine Wendung ein, welche den Fortgang der Handlung hemmt, Posa von seinem Plane ablenkt und den Glauben des Prinzen an seine Freundschaft erschüttert.

Posa wird plötzlich zum Könige gerufen, der, nach dem Verrath der Eboli von Verdacht wider die Königin und seinen Sohn erfüllt, in schlaf=

loser Nacht von Angst um die Treue seines Weibes gequält, eines Menschen bedarf, dem er völlig vertrauen kann. Unter seinen Höflingen findet er keinen, an dessen Uneigennützigkeit er glaubt. Die Domingo und Alba sind sehr interessirt, die Königin und Karlos zu verdächtigen und die Eifersucht Philipps zu foltern. Dieser durchschaut ihre Absichten. Da findet er auf seinen Gedächtnißtafeln den Namen Posa, der dem Staate Dienste von großer Wichtigkeit geleistet und nie einen Lohn begehrt hat; er fragt die Granden in der Audienz und hört von jedem nur Gutes über diesen Posa. Er könnte der Mann sein, den der König bedarf. Ein ungewöhnlicher und uneigennütziger Mensch ist er gewiß, der so viel Rühmliches gethan, keine Belohnung gewollt, den Neid keines der Höflinge erregt hat. Was der König von Theilnahme und Aufmerksamkeit für einen Menschen aufzuwenden hat, richet sich in diesem Augenblick mit Spannung auf diesen Sonderling, den er zu sich rufen läßt.

Von dieser Stimmung ist Philipp bewegt, als Posa vor ihm erscheint; er, der Weltbürger vor dem mächtigsten Könige der Christenheit, der sagen kann: „Die Sonne geht in meinem Reich nicht

unter". Immer erfüllt von seinen Idealen und der Vorstellung eines Fürsten, der sie mit gewaltiger Hand ausführen könnte, sieht er sich plötzlich dem größten Despoten gegenüber in unmittelbarster Nähe, in einer Unterredung, die jener selbst vertraulich werden läßt. Dies ist der Moment, der Posas Phantasie überwältigt:

Ich bitte,
Mich zu entlassen, Sire. Mein Gegenstand
Reißt mich dahin. Mein Herz ist voll — der Reiz
Zu mächtig, vor dem Einzigen zu stehen,
Dem ich es öffnen möchte.

Und sein Gegenstand reißt ihn wirklich dahin, er öffnet dem Könige sein Herz, und Philipp findet, was er sucht, einen Menschen, der ihm beides zeigt: völlige Uneigennützigkeit, denn er will nichts von ihm haben, und völliges Vertrauen, denn er hat ihm seine innersten Gedanken offenbart. Diesen Menschen kann er nur fürchten oder lieben. Das Vertrauen entwaffnet seine Furcht, er will ihn lieben und sein Freund werden, er vertraut ihm seine geheimsten Sorgen, die Ehre und das Schicksal seines Hauses.

Mit einem male steht Posa dem Könige am nächsten und kann nun selbst der mächtige Mann

sein, der Karlos erst werden soll; nun kann er ausführen, was er entworfen, und auf dem kürzesten Wege, durch den König selbst:

Der König schenkte mir sein Herz. Er nannte
Mich seinen Sohn. — Ich führe seine Siegel,
Und seine Alba sind nicht mehr.

Es giebt einen Moment, wo im Gemüthe Posas sich die Pflichten der Freundschaft verdunkeln, wo er zwischen seinen Weltplänen und seiner Freundschaft, zwischen Philipp und Karlos schwankt und mit sich zu Rathe geht, ob er den gegenwärtigen Herrscher nicht dem künftigen vorziehen soll? Er hüllt sich in geheimnißvolles Schweigen, und Karlos, der sich von dem Freunde verlassen und die Königin in Gefahr glaubt, da sein Portefeuille mit einem Briefe von ihr durch Posa in die Hand des Königs gelangt sei, eilt, um die Königin zu warnen, zu der Fürstin Eboli, die ihn aus Eifersucht verrieth. Jetzt scheint er verloren durch Posas mittelbare Schuld. Dieser sieht im Drange des Augenblicks keinen anderen Weg, um den Prinzen zu retten, als daß er selbst alle Schuld, die in dem Verdachte des Königs Karlos trägt, auf sich nimmt, allen Verdacht des Königs auf sich lenkt, indem er in einem Briefe an Oranien, der unfehl-

bar in die Hände Philipps gelangt, sich der Liebe zur Königin beschuldigt, während er zu seiner Sicherheit diese Leidenschaft dem Prinzen fälschlicherweise zugeschrieben habe.

Er opfert sich für seinen Freund und in ihm für seine Ideale. Und dies war von jeher das eigentliche Ziel, welches ihm stets vorgeschwebt hat, und das er jetzt schnell und leidenschaftlich ergreift: für etwas Großes zu sterben. Dieser unbestimmte Drang, für eine erhabene Sache in den Tod zu gehen, hat den Jüngling von Alcala nach Malta auf die Höhe von St. Elmo getrieben und bringt ihn jetzt dazu, sich ohne Besinnen zu opfern. Er stirbt für Karlos seinen Freund und denkt an Flandern und Brabant. Es war nicht nöthig, daß er starb, aber es war im Sinne des Dichters richtig. Der Opfertod war für Posas Phantasie unwiderstehlich. Die Königin hat ihn durchschaut:

Sie stürzten sich in diese That, die Sie
Erhaben nennen. Leugnen Sie nur nicht.
Ich kenne Sie, Sie haben längst darnach
Gedürstet — Mögen tausend Herzen brechen,
Was kümmert Sie's, wenn sich Ihr Stolz nur weidet.
O, jetzt — jetzt lern' ich Sie verstehn! Sie haben
Nur um Bewunderung gebuhlt.

Und Posa muß sich betroffen gestehen: „Darauf war ich nicht vorbereitet". Eben so richtig sieht Philipp, daß es Karlos nicht war, für den Posa gestorben. In dem Munde dieses Menschenkenners will Schiller sein eigenes Urtheil über den Helden seiner Tragödie niedergelegt haben:

Und wem bracht' er dies Opfer?
Dem Knaben, meinem Sohne? Nimmermehr.
Ich glaub' es nicht. Für einen Knaben stirbt
Ein Posa nicht. Der Freundschaft arme Flamme
Füllt eines Posa Herz nicht aus. Das schlug
Der ganzen Menschheit. Seine Neigung war
Die Welt mit allen kommenden Geschlechtern.

Posa stirbt nicht wie Cato. Er opfert sich für ein weltgeschichtliches Ideal, das er idyllisch träumte. Und für eine idyllisch gerichtete Phantasie, auch wenn sie noch so heroisch emporstrebt, behält das Leben immer seinen Reiz. So scheidet auch Posa nicht mit stoisch kalter Entsagung von der Welt, sondern mit einem schmerzlich wehmüthigen Blick auf das Leben. Sein letztes Wort an die Königin heißt: „O Gott, das Leben ist doch schön!" [1]

---

[1] IV. 21. V. 4396. S. 392. Vergl. Schillers Briefe über Don Karlos. VI. S. 33—79. Br. VIII. S. 61—63. XI. S. 71—73. XII. S. 77—79.

Der Gang der Handlung ist so gefügt, daß ihre Epochen durch die beiden Scenen zwischen Karlos und der Eboli bedingt sind. Aus der ersten folgt die Eifersucht und der Verrath der Eboli, der Verdacht des Königs, die Berufung Posas. Aus der zweiten folgt Posas Entschluß sich zu opfern. Nun ist die erste unmöglich, wenn Karlos die Handschrift der Königin kennt und einen Brief von ihr hat, die zweite dagegen unmöglich, wenn er einen solchen Brief nicht hat. Diese dramatische Antinomie erklärt sich aus der Veränderung des Planes. Der anfängliche Plan bestand in der Familientragödie, deren Hauptgewichte in der leidenschaftlichen Liebe des Prinzen und dem ränkevollen Gegenspiel eifersüchtiger Affecte lagen, die sich nur auf Verdächtigungen, nicht auf Schuldbeweise gründen. Der fortgeschrittene Plan war die politische Tragödie, deren Hauptgewicht in der Selbstaufopferung Posas liegt, die gewisse urkundliche Verdachtgründe wider den Prinzen und die Königin zur Voraussetzung hat. Indessen ist nicht hier meine Aufgabe, diese auf die Composition unserer Tragödie eingehenden Fragen zu erörtern.[1]

[1] Vergl. mein Buch über Goethes Tasso, S. 297. Anmerkg. (Goethe-Schriften. S. 449.)

Die große Schlußscene des dritten Acts, das Gespräch zwischen dem Könige und Posa, läßt die Charakterschönheit des letzteren zu ihrer vollen Entfaltung gelangen und bildet zugleich den Höhepunkt in Schillers dramatischen Selbstbekenntnissen. Gewöhnlich wird die Rolle, welche Posa in dieser Scene spielt, als ein Probestück weltbürgerlicher Denkart und Beredsamkeit genommen, als eine poetische nach den Ideen des Rousseau und Montesquieu geschulte Rede beurtheilt und auf den Bühnen declamatorisch ausgeführt. Einige darin enthaltene Kraftstellen sind geflügelte Worte geworden, wie die Antwort: „Ich kann nicht Fürstendiener sein“ oder der Ausruf: „Geben Sie Gedankenfreiheit!“ u. e. a.

Darüber vergißt man den unvergänglichen Zauber zu würdigen, den die Scene, wenn sie richtig dargestellt wird, unfehlbar ausübt. Indem man nur den rhetorischen Schwung der Ideen im Auge hat, verliert man das unnachahmliche Spiel der Personen. Freilich bedarf die Schauspielkunst um diese Scene so magisch wirken zu lassen, wie das Genie des Dichters sie erzeugt und gestaltet hat, eines Posa, dem die Natur die seltensten

Gaben verliehen. Jede seiner Bewegungen, jede Geberde, jeder Ton ist Anmuth und Wohlklang. Er überzeugt den König nicht durch den Inhalt seiner Rede, er rührt ihn nicht durch seine Ideen, und doch gewinnt er ihn völlig, weil er ihn persönlich bezaubert. Als der Großinquisitor in der vorletzten Scene des Stücks es dem Könige vorwirft, daß er sich durch diesen Ketzer habe beirren lassen, antwortet Philipp: „Ich sah in seine Augen". „Deine Augen sind erloschen."[1] Wenn die Scene nicht so verstanden und so gespielt wird, daß man den Marquis Posa mit den Augen des Königs sieht und sehen kann, so ist ihr Zauber verloren.

In diesem Sinne ist schon die Einführung und Anlage der Scene mit psychologischer Feinheit durchdacht. Posa, in das Kabinet des Königs geführt und diesen erwartend, bleibt vor einem Gemälde stehen, während der König unbemerkt in die Thür tritt und ihn eine Zeitlang betrachtet. Sobald Posa seiner gewahr wird, beugt er sein Knie und bleibt unverwirrt vor dem Könige stehen. Gewohnt, daß alle, die sich ihm nahen, in Ver-

[1] V. 10. V. 5209—12. S. 443.

wirrung gerathen, überzeugt daher, daß er Posa schon gesprochen haben müsse, in dieser Gedankenfolge fortfahrend, beginnt Philipp mit den Worten: „Mich schon gesprochen also?"

Die verneinende Antwort überhört er nach fürstlicher Art und kommt sogleich auf den Punkt, der sein Interesse erregt hat: die erworbenen und noch unbelohnten Verdienste Posas. Die bescheidene und stolze Art, womit dieser jeden Lohn ablehnt, gefällt dem Könige und läßt ihn zu sich sagen:

Viel Selbstgefühl und kühner Muth, bei Gott!
Doch das war zu erwarten. Stolz will ich
Den Spanier. Ich mag es gerne leiden,
Wenn auch der Becher überschäumt.

Er verschmäht auch jede Art von Staatsamt, dessen Wahl ihm der König freistellt. Da dieser den Grund einer solchen Ablehnung wissen will und die ausweichenden nicht annimmt, so faßt sich Posa ein Herz und sagt ihm den wahren: „Ich kann nicht Fürstendiener sein".

Man nehme dieses Wort ja nicht als einen Ausdruck stolzen oder trotzigen Selbstgefühls, es ist ganz so gemeint, wie es begründet wird, als das Bekenntniß des e h r l i c h e n Mannes, der keinen

Interessen dienen kann, die er innerlich verleugnet, und darum ein untaugliches Werkzeug despotischer Zwecke sein würde:

Ich will
Den Käufer nicht betrügen, Sire.
— — — — — — — — — — — —
Mich wählen Sie nicht, Sire, Glückseligkeit,
Die Sie uns prägen, auszustreuen. Ich muß
Mich weigern, diese Stempel auszugeben.
Ich kann nicht Fürstendiener sein.

Der König, der mit Erstaunen die Worte gehört, hält ihn jetzt für einen Neuerer, einen Abtrünnigen, und, von diesem Gedanken plötzlich gekreuzt, sagt er etwas rasch:

Ihr seid ein Protestant.

Gleichviel ob Posa Protestant heißt oder nicht: er ist der entschiedenste Anhänger der Glaubensfreiheit, voller Sympathieen für die niederländische Rebellion, einverstanden mit ihren Häuptern, eingeweiht in deren Pläne. In seinen Charakterzügen vereinigen und mischen sich die größte Offenherzigkeit mit Heimlichkeit und Zurückhaltung, er will es jetzt nicht mit dem Könige verderben, nicht vorzeitig sich in Gefahr bringen und daher lieber als ein harmloser Enthusiast, denn als ein gefährlicher Neuerer erscheinen:

Die lächerliche Wuth
Der Neuerung, die nur der Ketten Last,
Die sie nicht ganz zerbrechen kann, vergrößert,
Wird mein Blut nie erhitzen. Das Jahrhundert
Ist meinem Ideal nicht reif. Ich lebe
Ein Bürger derer, welche kommen werden.[1]

Wenn Posa auf die Frage: „Bin ich der Erste, der euch von dieser Seite kennt?" dem König erwidert: „Von dieser – ja!" so ist diese Antwort nicht eben so ehrlich gemeint, als jene frühere: „Ich kann nicht Fürstendiener sein". Nach einiger Ueberlegung findet der König diese Art der Schwärmerei eitel und selbstgefällig; am Ende ist sie nur der Kunstgriff zu einem ungewöhnlichen Effect, er spielt den esprit fort, um überraschend zu wirken:

Neu zum wenigsten ist dieser Ton!
Die Schmeichelei erschöpft sich. Nachzuahmen
Erniedrigt einen Mann von Kopf. – Auch einmal
Die Probe von dem Gegentheil. — Warum nicht?
Das Ueberraschende macht Glück. — Wenn ihr
Es so verstehet, gut, so will ich mich
Auf eine neue Kronbedienung richten —
Den starken Geist.

Seine kluge Heimlichkeit hat ihm nur dazu geholfen, in den Augen des Königs als ein neues Werkzeug des Despotismus zu erscheinen, nicht

[1] III. 10. V. 3021–22, 3062–65, 66, 3075–80.

als ein arbeitsames, sondern als ein müßiges, eine ganz absonderliche Art von Fürstendiener zu werden, dem Despoten nicht einmal zum Werkzeug, sondern nur zum Spielzeug zu dienen. In einem solchen Licht gesehen zu werden, ist ihm unerträglich. Jetzt läßt er die Maske fallen und redet aus vollem Herzen. Er schildert die Selbstvergötterung des Alleinherrschers, der alles, was unter seine Hände geräth, in ein seelenloses Werkzeug verwandelt und zuletzt nichts übrig behält als sich selbst auf einsamer kahler Höhe:

Aber schade,
Da sie den Menschen aus des Schöpfers Hand
In Ihrer Hände Werk verwandelten
Und dieser neugegoßnen Kreatur
Zum Gott sich gaben — da versahen Sie's
In etwas nur: Sie blieben selbst noch Mensch —
Mensch aus des Schöpfers Hand. Sie fuhren fort,
Als Sterblicher zu leiden, zu begehren;
Sie brauchen Mitgefühl — und einem Gotte
Kann man nur opfern, zittern, zu ihm beten!
Bereuenswerther Tausch! Unselige Verdrehung
Der Natur! — Da Sie den Menschen
Zu ihrem Saitenspiel herunterstürzten,
Wer theilt mit Ihnen Harmonie?

Ohne es zu ahnen, hat er mit dieser Schilderung, mit diesen letzten Worten den König er-

schüttert. Das Bedürfniß nach einem Menschen war es ja, das den König vermocht hat, nach Posa zu langen. „Bei Gott!" sagt Philipp zu sich selbst, „er greift in meine Seele!"

Diese Gemüthsbewegung entgeht dem Posa nicht; unwillkürlich theilt sich dieselbe ihm mit. Jetzt veredelt er sich den König und fühlt sich zu ihm hingezogen. Der Moment ist da, wo er ihm nichts mehr verheimlichen will und seine eigene Offenherzigkeit fürchtet: „Ich bitte, mich zu entlassen, Sire. Mein Gegenstand reißt mich dahin".

Hier wird das Gespräch für wenige Augenblicke von einem stummen Zwischenspiel unterbrochen, das nicht geschickter und passender angebracht sein konnte. Der König empfängt einige Meldungen Lermas und ertheilt ihm seine Befehle. Dann wendet er sich von neuem an Posa, dem die kleine Pause Zeit zu voller Sammlung verschafft hat:

Redet aus — Vollendet!
Ihr hattet mir noch mehr zu sagen.

In dem kurzen Selbstgespräch, welches seiner Unterredung mit Philipp voranging, wußte Posa so gut, was er dem König sagen wollte:

Was der König
Mit mir auch wollen mag, gleichviel! — Ich weiß,
Was ich — ich mit dem König soll — und wär's
Auch eine Feuerflocke Wahrheit nur,
In des Despoten Seele kühn geworfen,
Wie fruchtbar in der Vorsicht Hand!

Jetzt soll er reden. In brennenden Farben will er dem Könige die Opfer und Folgen seines Despotismus schildern, der die Niederlande geknechtet, bis zur Empörung getrieben hat und jetzt in Gefahr steht, sie zu verlieren. Er redet nicht mehr von der Zukunft, sondern von der jüngsten, erlebtesten Gegenwart:

Jüngst kam ich an von Flandern und Brabant.
So viele reiche, blühende Provinzen!
Ein kräftiges, ein großes Volk — und auch
Ein gutes Volk — und, Vater dieses Volkes,
Das, dacht' ich, das muß göttlich sein! — Da
Stieß ich auf verbrannte menschliche Gebeine —

Dieser menschenfeindliche Despotismus, der alles Leben verwüstet und, einem Moloch gleich, zahllose Opfer verschlingt, geht seinem Untergange entgegen:

Sanftere
Jahrhunderte verdrängen Philipps Zeiten;
Die bringen mildre Weisheit; Bürgerglück
Wird dann versöhnt mit Fürstengröße wandeln,
Der karge Staat mit seinen Kindern geizen,
Und die Nothwendigkeit wird menschlich sein.

Die neue Zeit ist schon herbeigekommen, der Völkerfrühling schon angebrochen, die spanische Weltmacht schon im Sinken, ihre Glaubensknechtung entvölkert die eigenen Lande, und drohend erhebt sich ihr gegenüber das Wachsthum Englands:

Schon flohen Tausende
Aus Ihren Ländern, froh und arm. Der Bürger,
Den Sie verloren für den Glauben, war
Ihr edelster. Mit offnen Mutterarmen
Empfängt die Fliehenden Elisabeth,
Und furchtbar blüht durch Künste unsres Landes
Britannien.

Der aller Freiheit feindliche Despotismus Philipps ist so naturwidrig, wie er geschichtswidrig ist; er ist gottlos und widergöttlich, denn er ist das Widerspiel der Schöpfung. In der Ausführung dieses Themas erblicken wir Schillers ideale Weltansicht in ihrem reinsten und schönsten Licht:

Sehen Sie sich um
In seiner herrlichen Natur! Auf Freiheit
Ist sie gegründet, und wie reich ist sie
Durch Freiheit! —
— Ihre Schöpfung
Wie eng und arm! Das Rauschen eines Blattes
Erschreckt den Herrn der Christenheit — Sie müssen
Vor jeder Tugend zittern. Er — der Freiheit
Entzückende Erscheinung nicht zu stören —

Er läßt des Uebels grauenvolles Heer
In seinem Weltall lieber toben — ihn,
Den Künstler wird man nicht gewahr, bescheiden
Verhüllt er sich in ewige Gesetze;
Die sieht der Freigeist, doch nicht Ihn. Wozu
Ein Gott? sagt er, die Welt ist sich genug.
Und keines Christen Andacht hat ihn mehr
Als dieses Freigeists Lästerung gepriesen.

Zuletzt wird Philipp selbst das Opfer seines Despotismus: die Weltgeschichte wird ihn nicht blos stürzen, sondern verdammen. Mit dem Ausdruck des Mitleids und des unverwüstlichen Glaubens an das Gute im Menschen warnt ihn Posa vor dem Richter der Nachwelt:

Zu einem Nero und Busiris wirft
Er Ihren Namen, und das schmerzt mich, denn
Sie waren gut.

Noch ist es Zeit zur Umkehr. Wenn Philipp selbst, statt die neue Zeit zu bekämpfen, ihr Schöpfer sein und nach dem göttlichen Vorbilde den Dingen ihre Art und Entwicklung lassen, den Menschen ihre Geistes- und Glaubensfreiheit gönnen wollte, dann wäre er der König der Könige und könnte Herr der Welt werden:

---

[1] III. 10. V. 3191—93, 3211—16, 3271—77.

Alle Könige
Europens huldigen dem span'schen Namen.
Gehn Sie Europens Königen voran,
Ein Federzug von Ihrer Hand, und neu
Erschaffen wird die Erde. Geben Sie
Gedankenfreiheit.

Der König hat Posa zu Ende reden lassen. Nach einem großen Stillschweigen nimmt er das Wort. Er will ihn widerlegen „als Greis und nicht als König". „Ich will es, weil ich's will." Er widerlegt ihn nicht, er vertraut ihm, in seinem Anblick verloren:

Ich habe
Solch einen Menschen nie gesehen.

Posa ahnt nicht, daß es der Eindruck seiner Persönlichkeit ist, wodurch er das Herz des Königs gewonnen hat; er ahnt nicht, warum der König so tief von den Worten ergriffen wurde: „Da Sie den Menschen zu Ihrem Saitenspiel herunterstürzten, wer theilt mit Ihnen Harmonie?" Und als er ihn an das drohende Wachsthum Englands mahnt, wußte er nichts von dem Siege Englands über die spanische Armada, deren Untergang Philipp eben erst aus dem Munde ihres Admirals erfahren hat.

Aber wie kam Medina Sidonia in die Tragödie des Don Karlos, die zwanzig Jahre früher

spielt, als der Untergang der Armada? In der ursprünglichen Skizze der Handlung, die der Entwurf vom April 1783 enthält, findet sich keine Spur von Medina Sidonia, obwohl Schiller aus Watsons Geschichte der Regierung Philipps II. wohl schon damals wußte, mit welcher erhabenen Fassung der König die Nachricht vom Untergange seiner Flotte aufnahm.

Einige Jahre später erschien von dem Franzosen Mercier in dramatischer Form das Charakterbild Philipps II. mit einem historischen Abriß, den Schiller übersetzte. Darin erzählte Mercier, wie ein Poet den Untergang der spanischen Flotte, die man die unbesiegbare nannte, geschildert habe. Dieser Poet war er selbst. Schillers Uebersetzung seiner in ungebundener Rede verfaßten Ode war das Gedicht „Die unüberwindliche Flotte". Statt „ein Dichter" hatte Schiller übersetzt „ein Dichter jener Zeit", welchem Verfasser und seinem Werk man nun in Bibliotheken und Archiven umsonst nachgeforscht hat. Wir aber sehen in Merciers Charakterbild Philipps, in Schillers eben genanntem Gedicht gleichsam die Etappen des Weges, auf welchem Medina Sidonia in die Tragödie des

Don Karlos gelangt ist: hier hat er unserm Dichter den Stoff zu einer unübertrefflichen Scene geliefert, welche dann in der Stimmung des Königs den Eindruck jener Worte Posas, die auf Elisabeth und England hinweisen, ungemein verstärken mußte.[1]

In meinen Lessing-Schriften habe ich den Einfluß zu erleuchten gesucht, den Emilia Galotti auf Schillers erste Trauerspiele, insbesondere auf „Kabale und Liebe" ausgeübt hat, und denselben hier durch eine Reihe von Stellen beurkundet.[2] Noch umfassender ist der Einfluß des Nathan auf Don Karlos. Nicht blos die dramatische Anwendung der reimfreien Jamben, auch die Behandlungsweise dieser Versart geschieht nach dem Vorbilde Nathans. Wie Lessing seinen Nathan, so hat auch Schiller seinen Don Karlos in letzter Gestalt „ein dramatisches Gedicht" genannt.

[1] Merciers Werk erschien 1785, Schillers Uebersetzung und Gedicht im zweiten Heft der Thalia 1786; mit der Scene zwischen dem Könige und Medina Sidonia endeten die Fragmente des Don Karlos im zweiten Heft der Thalia 1787. Erst das vollendete Werk enthielt die Berufung Posas und die daraus folgenden Scenen. Schiller IV. S. 88—113.

[2] Lessing als Reformator der deutschen Litteratur. Th. I. S. 186—89.

Dort steht im Mittelpunkte des Ganzen die Scene zwischen Saladin und Nathan, hier die zwischen Philipp und Posa; dort geht der Unterredung das Selbstgespräch Nathans, hier das des Posa voraus. Die innere Verwandtschaft beider Scenen springt von selbst in die Augen.

Einer der hervorstechenden Züge des historischen Karlos war seine unbegrenzte Offenherzigkeit. Diesen Zug hat auch der unsrige; Schiller läßt Alba von ihm sagen: „heucheln konnt' er nie". Um so widerwärtiger sind ihm die Heuchler. Darin hat unser Karlos etwas Verwandtes mit dem Tempelherrn, auch in seiner kurz angebundenen, schnell abfertigenden Art, wenn er einen Lästigen los sein will. Die erste Scene des Stücks, das Gespräch zwischen Karlos und Domingo beginnt in der ältesten Form mit den Worten des Karlos: „Der Erzspion verfolgt mich überall, wie die Gerichte Gottes!" In der Art, wie er Alba, der sich von ihm verabschieden will, schnell abzufertigen sucht: „Ganz recht. Schon gut. Ein andermal — Wozu? das kann hier auch geschehn — nur schnell, nur kurz" — hört man den Tempelherrn reden.

Pater Domingo, der königliche Beichtvater, der den Prinzen auszuhorchen sucht, um alles, was er hört dem Könige zu hinterbringen, sieht dem Patriarchen sehr ähnlich, wenn er sagt: „Plaudern, Prinz, ist meines Amtes strafbarste Verletzung“.

Wer möchte den Grafen Lerma mit dem Klosterbruder vergleichen, weil dieser den Nathan, jener den Don Karlos wohlmeinend warnt? Es ist seltsamer Weise geschehen und um so irriger, da doch in unserem dramatischen Gedicht eine Figur lebt, die ja offenbar dem Klosterbruder im Nathan nachgebildet worden: der Prior des Karthäuserklosters. Man höre ihn doch reden, wie er die Geheimnisse, die der offenherzigste aller Prinzen ihm aufdrängen möchte, zu erfahren ablehnt:

Zu was Ende?
Erlassen Sie mir's, lieber Prinz. Die Welt
Und ihr Geräthe liegt schon lange Zeit
Versiegelt da auf jene große Reise.
Wozu die kurze Frist vor meinem Abschied
Noch einmal es erbrechen? — Es ist wenig,
Was man zur Seligkeit bedarf. —

Das ist ja Bonafides, wie er leibt und lebt. Ich glaube, Schiller wollte ihn aus Jerusalem nach Madrid versetzen.

Saladin sagt zu Nathan, der ihm das symbolische Geschichtchen von den drei Ringen erzählen möchte: „Ich bin stets ein Freund gewesen von Geschichtchen, gut erzählt“. Die Königin sagt zu Posa, der ihr die symbolische Geschichte der zwei edlen Häuser von Mirandola zu erzählen wünscht: „Nur zur Sache. Auch ich bin eine Freundin von Geschichten“. Nathan in seinem Selbstgespräch fragt: „Wie ist mir denn? — Was will der Sultan? Was?“ — Posa, von Alba in das Kabinet des Königs geführt, fragt: „Mich will er haben? Mich? — Und was will er denn von mir?“

Saladin, von der Bedeutung der drei Ringe im Innersten ergriffen, sagt zu sich: „Bei dem Lebendigen! Der Mann hat Recht“. Philipp, von Posas Frage: „Wer theilt mit Ihnen Harmonie?“ im Innersten ergriffen, sagt zu sich: „Bei Gott! Er greift in meine Seele“.[1]

Es ist genug. Ich könnte diese Parallelen noch näher ausführen und vermehren; sie bestehen in der Aehnlichkeit nicht blos der Wendungen,

---

[1] Schiller Theil V. Bd. I. S. 5, 13, 92. — Ebendas. Bd. II. V. 2257—63.

sondern, was wichtiger ist, der Situationen; jene kommen auf Rechnung der Reminiscenz, diese dagegen sind Werke künstlerischer Nachbildung.

IX. Schillers lyrische Selbstbekenntnisse.

1. Freigeisterei der Leidenschaft.

In dem Gemüthsleben unseres Dichters hat sich eine bedeutungsvolle Katastrophe vollzogen, die innerhalb seiner Jugend- und Wanderjahre die Zeiten scheidet und in dem veränderten Plan des Don Karlos, in der Ausbildung des Posacharakters auf das Erkennbarste zu Tage tritt. Seine Lebensanschauung hat sich abgeklärt und gelichtet, jener Streit in seiner Seele ist ausgekämpft, und die dunklen Geister der pessimistischen Weltansicht im Bunde mit Materialismus und Atheismus sind überwunden. Der Gedanke, der sich in Posa verkörpert, war von Seite des Dichters kein rührender Einfall, sondern das Thema einer neuen Welt- und Lebensanschauung. Wer die großen Zwecke der Menschheit im Herzen trägt und nur für sie leben will, muß auf sein persönliches Glück Verzicht leisten und sich opfern. Wie mächtig Schiller von diesem Thema bewegt war,

zeigen uns die gleichzeitigen „Philosophischen Briefe“, die darin enthaltene „Theosophie des Julius“, insbesondere ihre beiden Abschnitte über „Liebe“ und „Aufopferung“.[1]

Es giebt zwei Lebensrichtungen, die einander von Grund aus entgegengesetzt sind: die der Selbstliebe und die der Menschenliebe oder der Selbstverleugnung. Das alleinige Ziel der Selbstliebe ist das persönliche Glück, die ungehinderte Befriedigung der persönlichen Begierden und Leidenschaften, die Wegräumung aller religiösen und moralischen Bedenken, aller Gegengewichte skrupulöser Art; diese werden weggeredet und wegräsonnirt, denn der Wille hat die erfinderische Kraft, seine Affecte in Argumente zu verwandeln. Das alleinige Ziel der Selbstverleugnung ist die Aufopferung für die Zwecke der Menschheit.

Demgemäß giebt es auch zwei Arten der Lebensweisheit, die einander von Grund aus widerstreiten: die Lebensweisheit der Selbstliebe und ihrer Begierden ist die „Freigeisterei der Leidenschaft“, die der Selbstverleugnung ist die Entsagung oder „Resignation“.

[1] Schiller IV. S. 45—49.

Die beiden Gedichte unter diesen Ueberschriften bilden eine Gruppe, weshalb Schiller sie auch zugleich erscheinen ließ und auf ihre Zusammengehörigkeit hinwies; sie sind in der ersten Zeit seines Dresdener Aufenthaltes entstanden und gehören ganz in den Ideenkreis der „Philosophischen Briefe", die so gut wie gleichzeitig erschienen, jene wurden im zweiten, diese im dritten Heft der Thalia vom Jahre 1786 veröffentlicht. Wer Schillers Gedankenwelt, den Zusammenhang seiner Ideen, kennt und einsieht, kann über die Bedeutung dieser beiden Gedichte nicht in Zweifel oder gar in der Irre sein, wie so viele falsche Ausleger.

Die Ueberschrift des ersten Gedichts, auch „Der Kampf" genannt, hatte den Zusatz: „Als Laura vermählt war im Jahre 1782". Das Gedicht wollte demnach als ein neues Glied jener ersten Gruppe von Lauraliedern gelten, die im Jahre 1781 entstanden und im Februar 1782 erschienen waren: es war ein Lauralied post festum. Diese Laura ist nach wie vor ein erdichtetes Wesen. Ihr Name bezeichnet jetzt die Geliebte, die der Dichter besitzt, wie in den ersten Lauraliedern, jetzt eine verheirathete Frau, die er begehrt, wie in

der „Freigeisterei der Leidenschaft", jetzt das Weib seines Herzens, dem er entsagt, wie in der „Resignation". An eine wirkliche Frau und ein wirkliches Erlebniß ist nicht zu denken. Sein Verhältniß zu Charlotte von Kalb hat nichts mit der „Freigeisterei der Leidenschaft" zu schaffen.

In einer Anmerkung sagt Schiller ausdrücklich: „Ich habe um so weniger Anstand genommen, die zwei folgenden Gedichte hier aufzunehmen, da ich von jedem Leser erwarten kann, er werde so billig sein, eine Aufwallung der Leidenschaft nicht für ein philosophisches System und die Verzweiflung eines erdichteten Liebhabers nicht für das Glaubensbekenntniß des Dichters anzusehen. Widrigenfalls möchte es übel um den dramatischen Dichter aussehen, dessen Intrigue selten ohne einen Bösewicht fortgeführt werden kann; und Milton und Klopstock müßten um so schlechtere Menschen sein, je besser ihnen ihre Teufel glückten."

Lassen wir Milton und Klopstock mit ihren Teufeln, so halte ich die obigen Worte Schillers für so ehrlich und zutreffend, daß ich jede Erklärung der beiden Gedichte für falsch erachte, die nicht damit übereinstimmt. Diese Gedichte sind nicht

seine Glaubensbekenntnisse, er ist weder der Gottesleugner des ersten, noch der Unsterblichkeitsleugner des zweiten Gedichts. Beide aber sind Selbstbekenntnisse und zwar der bemerkenswerthesten Art. Jedes Glaubensbekenntniß ist auch ein Selbstbekenntniß oder soll es sein, nicht ebenso umgekehrt. Die Schilderungen innerster Seelenvorgänge und Seelenkämpfe sind eben so gewiß Selbstbekenntnisse, als sie Glaubensbekenntnisse nicht sind.

Wir haben schon erfahren, wie gewaltig Schiller die Freigeisterei der Leidenschaft in sich selbst erlebt hat. Sein leidenschaftlicher Glückseligkeitsdrang, sein leidenschaftliches Gefühl des eigenen Elends, seine leidenschaftliche Empörung wider die bestehenden Gesellschafts- und Weltzustände waren ja die wesentlichen Factoren, die seinen pessimistischen, materialistischen, atheistischen Ideengang hervorriefen und inspirirten. Jetzt hat er diesen psychologischen Causalzusammenhang, diese Ideengeburt durchschaut und stellt nun diese Art der Freigeisterei dar, wie einen Charakter, der sein Spiegelbild nicht mehr ist, wohl aber war. In diesem Sinne lese und prüfe man seine Anmerkung, und man wird jedes Wort zutreffend finden.

Sein Thema ist das Tugendgelübde im Kampf mit dem Glückseligkeitsdrange und der Leidenschaft, die mächtiger ist als das Pflichtgefühl der angelobten Entsagung:

Hier ist dein Kranz. Er sei auf ewig mir verloren,
Nimm ihn zurück und laß mich sündigen.

Die geliebte, einem anderen vermählte Frau will ihm gehören, schon naht die Erfüllung des höchsten Glücks, da bemächtigt sich seiner die Gewissensscheu, die Angst vor dem Verbrechen, die auf lauter Wahngebilden beruht. Es ist ein Wahn, daß eine Ehe ohne Seelenverwandtschaft heilig sei: sie ist „des Zufalls schwere Missethat". Es ist ein Wahn, daß der Eid, der die Frau an einen ungeliebten Gatten fesselt, unverletzbar sei, vielmehr ist hier der Eidbruch die Wiederherstellung der Natur: „ein Meineid ist der Reue fromme Pflicht". Es ist ein Wahn, daß Seelen, die für einander geschaffen sind, nach dem Willen Gottes getrennt sein sollen. Ein Gott, welcher Opfer und „blutendes Entsagen" fordert, ist in Wahrheit kein Gott, sondern eine Art Moloch:

O diesem Gott laßt unsere Tempel uns verschließen,
Kein Loblied feire ihn,
Und keine Freudenthräne soll ihm weiter fließen,
Er hat auf immer seinen Lohn dahin.

Das ist die Stimme der von Leidenschaft berauschten Freigeisterei. Sie begehrt den Genuß und verwünscht die Entsagung. Unser Dichter hat diese Stimme in sich gehört, aber jetzt redet er sie nicht mehr selbst, sondern läßt sie reden, wie einen Charakter, den er darstellt:

Glückselig, wer in Wonnetrunkenheit begraben,
So leicht, wie ich, den tiefen Fall verschmerzt![1]

2. Resignation

Wir sind mit dem Triebe, darum auch mit der Bestimmung zur Glückseligkeit geboren. Die Natur selbst hat unser Leben auf dieses Ziel gerichtet und dessen Erfüllung versprochen. In dieser Sinnenwelt glücklich zu werden, ist der natürlichste aller Triebe und sollte auch unser naturgemäßes Schicksal sein. Aber Schiller hat an sich selbst das schmerzliche Gegentheil erfahren: das Idyll war verheißen, das Elend wurde erlebt. Wenn wir uns jenen Contrast vergegenwärtigen, der seine Seele zwischen idyllisch gestimmter Phantasie und melancholisch verdüsterter Lebensanschauung theilte und in seinen Jugenddichtungen sich abspiegelte, so

[1] Schiller IV. S. 23—26 (Verszahl 90). Vgl. Philos. Briefe S. 38—40.

lesen wir ein volles Selbstbekenntniß, ja die Summe aller seiner jugendlichen Selbstbekenntnisse in den ersten Worten der „Resignation":

Auch ich war in Arkadien geboren,
Auch mir hat die Natur
An meiner Wiege Freude zugeschworen,
Auch ich war in Arkadien geboren,
Doch Thränen gab der kurze Lenz mir nur.

Eine Hoffnung hat ihn gestärkt und über das Elend der Gegenwart erhoben, sie hat dieses Elend in Prüfung, seine Leiden und Entbehrungen in Tugend, in Opfer und Entsagung verwandelt. Es war sein Glaube an die jenseitige Vergeltung:

Ein Götterkind, das sie mir Wahrheit nannten,
Die meisten flohen, wenige nur kannten,
Hielt meines Lebens raschen Zügel an:
„Ich zahle dir in einem andern Leben,
Gieb deine Jugend mir,
Nichts kann ich dir als diese Weisung geben".
Ich nahm die Weisung auf das andre Leben
Und meiner Jugend Freuden gab ich ihr.

Er opfert diesem Glauben, was er zu opfern hat: die Freuden der Jugend, das Weib seines Herzens, alle Versuchungen zur Starkgeisterei. Vergebens hat die frivole Weltaufklärung, „das Schlangenheer der Spötter", ihn von seinem

Glauben abzulocken gesucht und denselben als ein Gewebe von Pfaffenbetrug, Despotenlist und menschlicher Gewissensangst hingestellt, als Wahngebilde, die das Zeugniß der Sinne Lügen strafe:

Für Hoffnungen — Verwesung straft sie Lügen —
Gabst du gewisse Güter hin?
Sechstausend Jahre hat der Tod geschwiegen,
Kam je ein Leichnam aus der Gruft gestiegen,
Der Meldung that von der Vergelterin?

Die Zeit ist abgelaufen, das Ende der Welt herbeigekommen und mit ihm der Tag der Vergeltung:

All meine Freuden hab ich dir geschlachtet,
Jetzt werf ich mich vor deinen Richterthron,
Der Menge Spott hab ich beherzt verachtet,
Nur deine Güter hab ich groß geachtet.
Vergelterin, ich fordere meinen Lohn.

Da verkündet die Stimme eines unsichtbaren Genius, daß die Gerechtigkeit schon erfüllt sei; die Tugend, die in der Hoffnung auf Lohn ausgeübt worden, habe in dieser Hoffnung auch ihren Lohn empfangen; die Entsagung, die sich auf Lohnglauben gründet, habe ihren Lohn dahin:

„Mit gleicher Liebe, lieb ich meine Kinder“,
Rief unsichtbar ein Genius,
„Zwei Blumen“, rief er, — „hört es Menschenkinder —
Zwei Blumen blühen für den weisen Finder,
Sie heißen Hoffnung und Genuß.

Du hast gehofft, dein Lohn ist abgetragen,
Dein Glaube war dein zugewognes Glück.
Du konntest deine Weisen fragen.
Was man von der Minute ausgeschlagen,
Giebt keine Ewigkeit zurück."

Zwei Wege leiten zur Glückseligkeit: der eine erreicht dieses Ziel in den Genüssen der Gegenwart, der andere in der Hoffnung auf die künftigen Genüsse im Jenseits. Hoffnung ist auch Genuß. Der Glaube, daß die Thränensaat in diesem Leben uns nach dem Tode eine Ernte in Herrlichkeit und Freuden bringen werde, ist auch Glückseligkeit. Jedem wird zu Theil, was ihm gebührt, was er gewollt hat. Das Weltgericht vollzieht sich nicht erst am Ende der Welt, sondern im Lauf der Tage, in der Richtung und in dem Gange des Menschenlebens selbst:

Wer dieser Blumen eine brach, begehre
Die andre Schwester nicht.
Genieße, wer nicht glauben kann. Die Lehre
Ist ewig wie die Welt. Wer glauben kann, entbehre.
Die Weltgeschichte ist das Weltgericht.[1]

Beide Wege zu unserer Glückseligkeit sind Irrwege, ob wir die Genüsse im Diesseits oder im Jenseits, auf Erden oder im Himmel, in der

[1] Schiller IV. S. 27—30 (Verszahl 100).

Gegenwart oder in der Zukunft, ohne Entsagung oder durch Entsagung zu erreichen suchen. Ein Himmel voller Genüsse ist, wie der Dichter der Elegie auf Weckerlins Tod gesagt hatte, „des Pöbels Paradies". Diese Resignation des Glaubens ist eben so falsch als die Freigeisterei der Leidenschaft. Hier ist der Zusammenhang beider Gedichte im Sinne Schillers. Er hatte in dem ersten eine Art der Freigeisterei, in dem zweiten eine Art der Resignation und des Glaubens geschildert und durfte mit vollem Recht sagen: keine von beiden ist die meinige.

Indessen giebt es eine wahre und echte Resignation. Es giebt einen Weg zur Glückseligkeit durch Glauben und Entsagung; aber sein Ziel ist nicht die eigene, sondern die *fremde* Glückseligkeit. Dieser Glaube ist kein Lohnglaube, diese Entsagung ist die Resignation auf das eigene Glück zum Besten der Menschheit und aus Liebe zu ihr. Wer für die großen Zwecke der Menschheit handelt, der möge säen, ohne ernten zu wollen, gleich dem Goetheschen Faust, der am Ende seiner Tage in freudigem Hinblick auf seine Saat und im freudigen Vorblick auf die Ernte, die andere

genießen werden, seine Wette verliert, indem er sie gewinnt.

Schillers „Resignation“ ist keineswegs, wie man sie genommen hat, der Ausdruck einer trostlosen Verzweiflung, die selbst den letzten Hoffnungsschimmer, den Glauben an eine jenseitige Vergeltung auslöscht. Das Gedicht enthält die Idee der wahren Entsagung, indem es die falsche zerstört. Wenn der unsichtbare Genius verkündet: „Genieße, wer nicht glauben kann“. „Wer glauben kann, entbehre“ — so muß hier ein Glaube gemeint sein, der zu genießen verschmäht, der sich über allen Genuß, den gegenwärtigen wie den künftigen, erhebt und keinerlei Glückseligkeit für die eigene Person begehrt. Dieser erhabene Glaube besteht in der Begeisterung und opferfreudigen Hingebung für die großen Zwecke der Welt; er trägt seinen Lohn in sich und seine Früchte in der Menschheit, in dem Leben der Gattung, in der Weltgeschichte, welche die segensreichen Thaten durch ihre Folgen verewigt und die fluchwürdigen Werke der Selbstsucht durch ihre Folgen zerstört. Erst in diesem Sinne erhält jener Ausspruch die erhabene Bedeutung, die ihn zu einem geflügelten Worte ge-

macht hat: „Die Weltgeschichte ist das Weltgericht".

„Mir aber, mir hat die Tugend eignen Werth", sagt Posa. „Sanftere Jahrhunderte verdrängen Philipps Zeiten." „Zu einem Nero und Busiris wirft er Ihren Namen" — der Richter der Nachwelt! Posas Opfertod ist sein Testament, die Erbschaft, welche Karlos antritt: „Ueber seiner Asche blühe ein Paradies!" Und die Königin erwidert: „So hab' ich Sie gewollt, das war die große Meinung seines Todes".[1]

Diese Resignation ist Posas Glaubensbekenntniß, wie das seines Dichters. Hören wir die Stimme des Julius in den gleichzeitigen „Philosophischen Briefen": „Egoismus und Liebe scheiden die Menschheit in zwei höchst unähnliche Geschlechter, deren Grenzen nie ineinanderfließen". „Egoismus säet für die Dankbarkeit, Liebe für den Undank. Liebe verschenkt, Egoismus leiht — einerlei vor dem Throne der richtenden Wahrheit, ob auf den Genuß des nächstfolgenden Augenblicks oder die Aussicht einer Märtyrerkrone — einerlei, ob

[1] Don Karlos. V. Letzter Auftritt. V. 5296—98.

die Zinsen in diesem Leben oder im andern fallen!“ [1]

3. An die Freude.

Die Theosophie des Julius, einst das Thema der Freundschaftsode, hat im Glauben unseres Dichters gesiegt. Jene Dämonen, die sich dawider erhoben und ihm die Herrlichkeit der Schöpfung verdunkelt hatten, sind aus seinem Gemüthe gewichen: das Gefühl des eigenen Elends, die Todessehnsucht, die pessimistische Lebensanschauung mit dem Gefolge einer öden, materialistischen und atheistischen Weltansicht. Es waren die finstern Geburten eines stolzen, vom Glückseligkeitsdurst egoistisch gequälten Selbstgefühls. Dieser Egoismus ist durchschaut und der Dichter von seinen Qualen erlöst. In einer Reihe gewaltiger Dichtungen hat er seine Leiden verkörpert und sich der Fülle seiner tragischen Affecte entlastet. Schillers Jugendtragödien sind gleichsam seine Generalbeichte gewesen, nach welcher er sich froh und frei fühlen konnte, wie Goethe nach den „Leiden des jungen Werthers“.

---

[1] Schiller IV. Phil. Br. S. 48 ff. (Unmittelbar nach der angeführten Stelle folgt die Schilderung eines Posacharakters.)

In Körner findet er seinen Raphael und erlebt im schönsten Seelenbunde mit ihm das Ideal der Freundschaft, wie er dasselbe in jener Ode gedichtet. Nach wirren und ungünstigen Schicksalen, die ihm das Dasein in Mannheim völlig verleidet hatten, fühlt er sich glücklich und geborgen in der Mitte seiner neuen empfindungsverwandten Freunde in Leipzig. Im Mai des Jahres 1785 erblüht auch ihm ein neues Leben. Der erste briefliche Verkehr mit Körner in Dresden führt im innigsten Seelenaustausch zu ihrer Verbrüderung. „Wir sind Brüder durch Wahl mehr, als wir es durch Geburt sein könnten", schreibt Körner den 14. Mai. Die ersten Julitage führen sie auf einem benachbarten Landgute persönlich zusammen; das Gedächtniß dieser Tage gestaltet sich in Schillers nächstem Briefe zu einem Cultus der Freundschaft. Den 7. August feiert Körner im Kreis der Freunde seine Hochzeit in Leipzig. Aus einem jener beiden Brautpaare, die dem Dichter der Räuber im Juni des vorigen Jahres, ohne sich zu nennen, aus der Ferne gehuldigt hatten, — es war die erste kleine Schillergemeinde — ist ein glückliches Ehepaar geworden! Schiller selbst

nimmt den innersten Antheil an dem Glück der Freunde, dessen Zeuge er ist. In diesem Momente herrscht in der starken und weichen Seele unseres Dichters nur ein Gefühl: die freudigste Rührung, die reinste Empfindung von Glück, es regt sich keine Spur einer pessimistischen Anwandlung, keine Spur eines tragischen Affects, die Welt liegt vor ihm in ihrer ganzen Herrlichkeit, in ihrer vollen göttlichen Harmonie, wie er sie wohl gedacht und phantasirt, aber noch nie so erlebt und empfunden hatte. Es ist Jubel in seiner Seele. Aus dieser Stimmung entsteht in den glücklichen Augusttagen des Jahres 1785 in Gohlis das Lied „An die Freude".

Aus dem Cultus der Freundschaft und Liebe geht der Cultus der Freude hervor, sie ist der beglückende Genius der Welt:

Freude, schöner Götterfunken,
Tochter aus Elysium,
Wir betreten feuertrunken,
Himmlische, dein Heiligthum.

Freude ist empfundene Harmonie. Wenn dieses Gefühl die Seele hebt, ebnen sich die Klüfte der Menschenwelt:

---

[1] Schillers Briefwechsel mit Körner (1878) I. S. 22 bis 24, S. 30—34.

Bettler werden Fürstenbrüder,
Wo dein sanfter Flügel weilt.

Sie erweitert die Seelen und vereinigt sie; Seelenharmonie und Weltharmonie sind göttlichen Ursprungs. Die erweiterten Gefühle stimmen zusammen und bilden den Chor, der in unserer Feier als der Träger der Gottesidee auftritt und die Theosophie der Freude verkündet:

Seid umschlungen, Millionen!
Diesen Kuß der ganzen Welt!
Brüder — überm Sternenzelt
Muß ein lieber Vater wohnen!

Der Dichter redet aus seiner eigensten, jüngsten und glücklichsten Erfahrung, wenn er Freundschaft und Liebe als die Hochgefühle der Freude verherrlicht:

Wem der große Wurf gelungen,
Eines Freundes Freund zu sein,
Wer ein holdes Weib errungen,
Mische seinen Jubel ein!

Wie in der Freundschaftsode und den Lauraliedern die Liebe als das kosmische Grundgesetz, so wird hier die Freude als der kosmische Grundtrieb gepriesen, der die Stufenleiter der Wesen beherrscht, jedes zur vollen Entfaltung seiner Kraft drängt und die Entwicklung der menschlichen Geisteskräfte

in allen ihren Richtungen zu den höchsten Befriedigungen leitet:

Aus der Wahrheit Feuerspiegel
Lächelt sie den Forscher an.
Zu der Tugend steilem Hügel
Leitet sie des Dulders Bahn.
Auf des Glaubens Sonnenberge
Sieht man ihre Fahnen wehn,
Durch den Riß gesprengter Särge
Sie im Chor der Engel stehn.

Der Hymnus an die Freude kennt keinen pessimistischen Jammer, sondern

Festen Muth in schwerem Leiden,
Hülfe, wo die Unschuld weint,

er kennt keine Freigeisterei der Leidenschaft, sondern

Ewigkeit geschwornen Eiden,
Wahrheit gegen Freund und Feind.

Er sieht in den Todten nicht blos Staub und Asche, sondern Wesen, die in dem liebevollen Andenken ihrer Freunde fortleben:

Auch die Todten sollen leben!

Und das Endziel dieser freudevollen Welt sei die Seligkeit aller:

Allen Sündern soll vergeben,
Und die Hölle nicht mehr sein.[1]

---

[1] Schiller IV. S. 1—5 (Verszahl 117). Text vom Jahr 1804. S. 351—52 (Verszahl 97).

Wir haben es hier nur mit dem Stimmungswerth dieses Liedes zu thun, nicht mit seinem Kunstwerth, den Schiller selbst in späteren Jahren verwarf. Der Seelenjubel, woraus dasselbe hervorging, diese Hochfluth bacchantischer und himmlischer Gefühle ergießt sich besser in die dahinströmende Fülle eines Tonwerks, als in die lange Strophenreihe eines Gedichts. Diese Offenbarung hat Beethoven unserem Liede geschaffen.

4. Die Götter Griechenlands.

Der Hymnus an die Freude, die Freigeisterei und die Resignation bilden gleichsam ein Trio lyrischer Selbstbekenntnisse, deren Thema aus dem Ideengange Schillers einleuchtet. Die Welt ist gut und glücklich, wenn wir sie mit reingestimmter, liebevoller Seele betrachten, wogegen die Herrschaft selbstsüchtiger Gefühle den Spiegel der Seele und damit den Anblick der Welt trübt; sie verfälscht die Freigeisterei wie die Resignation, den Unglauben wie den Glauben: beide sind falsch, wenn sie dem Egoismus nach dem Munde reden. Der Hymnus an die Freude kennt kein Ich, nur ein Wir, die Stimme der Freude braucht den

Chor; die Freigeisterei der Leidenschaft und die Resignation sind Monologe.

In seiner Resignation, das Wort im wahren Sinne genommen, hat Schiller das idyllische Glück dem weltbürgerlichen Ideale geopfert und in seinem Posa dieses Opfer tragisch bestätigt. Seine Phantasie hat sich auf den Schauplatz der Weltgeschichte erhoben, wo sich die großen Geschicke der Menschheit erfüllen. Aber wie Posa mit dem Bekenntnisse scheidet: „O Gott, das Leben ist doch schön!" so schaut die Phantasie unseres Dichters noch einmal auf ihre Jugendideale zurück, auf die vergötterte Natur, von der sie den letzten schmerzlichen Abschied nimmt. Diese ist nicht mehr ein Gegenstand seiner Gefühle und seines Glaubens, sondern liegt weit von ihm ab in geschichtlicher Ferne; er preist das Weltalter glücklich, welches in diesem Glauben leben, die Natur vergöttern, die Schönheit der Welt zum Gegenstand seiner Religion haben durfte: das sind die Götter Griechenlands in der Phantasie Schillers.

Der Keim zu diesem Gedichte schlummerte längst in seinem Gemüth; wir finden denselben schon in jenem „Brief eines reisenden Dänen" über den

Antikensaal zu Mannheim, der im ersten Heft der Thalia erschien. Dort hieß es: „Die Griechen malten ihre Götter nur als edlere Menschen und näherten ihre Menschen den Göttern. Es waren Kinder einer Familie“.[1] Diese Anschauung ist eines der Grundmotive seiner Verherrlichung des griechischen Heidenthums:

Da die Götter menschlicher noch waren,
Waren Menschen göttlicher.

Und wenn er sich den Cultus der Freude, den begeisterten Genuß der schönen und herrlichen Welt in der Gestalt einer Volksreligion vorstellen wollte, welche andere hätte es sein können, als die der Griechen? Der Hymnus an die Freude ist wie eine Vorfeier auf dem Wege zu den Göttern Griechenlands.

So trug Schiller Motiv und Stimmung zu diesem Gedichte in sich, als er von Dresden nach Weimar übersiedelte, wo er den 21. Juli 1787 eintraf und seine Beziehungen zu Wieland, die anfänglich schwankten, bald persönlich wie litterarisch sich freundlich gestalten sah. Er wurde sein Beistand und wichtigster Mitarbeiter im Deutschen

[1] Schiller III. S. 584. Vgl. oben S. 39.

Merkur. In einem Briefe an Körner vom 17. März 1788 heißt es: „Wieland rechnete auf mich bei dem neuen Merkurstücke, und da machte ich in der Angst — ein Gedicht. Du wirst es im März des Merkur finden und Vergnügen daran haben, denn es ist doch ziemlich das Beste, das ich neuerdings hervorgebracht habe".[1] Es waren „Die Götter Griechenlands". In der Angst macht man solche Gedichte nicht, es ist auch nicht aus einer plötzlichen Eingebung entstanden, sondern die Elemente dazu lagen bereit.

Das Gedicht ist kein Hymnus auf das Heidenthum, wie man es übel verstanden hat, sondern eine Elegie. Der Dichter selbst wird nicht froh in der Betrachtung dieser Götterwelt. Der Grundton seiner Gefühle ist die Klage, daß sie nicht mehr ist und sein kann. Was ihn erfüllt, ist nicht die befriedigte Anschauung jener glücklichen Ideale, sondern der Contrast zwischen damals und jetzt, zwischen Vergangenheit und Gegenwart:

Ach! da euer Wonnedienst noch glänzte,
Wie ganz anders, anders war es da!
Da man deine Tempel noch bekränzte,
Venus Amathusia!

[1] Briefwechsel Schillers mit Körner I. S. 171.

Wer diesen Contrast so lebhaft fühlt und in der Vergleichung der vergötterten mit der entgötterten Natur so scharf hervorhebt, selbst wenn er den Gegensatz noch so schmerzlich empfindet, noch so sehnsüchtig die Griechen glücklich preist, der hat die Unschuld und das Paradies dieses Glaubens unwiederbringlich verloren. Die Götter Griechenlands sind ein Gedicht nicht vom Paradiese des Heidenthums, sondern vom verlorenen Paradiese desselben. Die Grundempfindung des Dichters, um seinen eigenen späteren Ausdruck zu brauchen, ist nicht „naiv", sondern „sentimentalisch".

Indessen ist in den Göttern Griechenlands ein Thema enthalten, das unseren Dichter nicht blos elegisch bewegt, sondern positiv begeistert. Er findet hier sein eigenes höchstes Menschenideal, eine unvergängliche Aufgabe des Lebens wie der Dichtung: „da die Götter menschlicher noch waren, waren Menschen göttlicher". Nichts kann idyllischer sein, als diese menschlichen Götter, nichts heroischer als diese erhabenen, den Göttern verwandten Menschen. Das Idyllische und Heroische, diese beiden Factoren, die in Schillers tragischen Dichtungen, wie in seiner eigenen Seele, wechseln, einander widerstreiten und

nicht eins werden können, sind in der griechischen Götterwelt beisammen: sie ist ein heroisches und darum vollkommenes Idyll. In seiner Abhandlung „über naive und sentimentalische Dichtung" sah Schiller in dieser Richtung eines der Endziele des modernen Dichters: „er mache sich die Aufgabe einer Idylle, welche — den Menschen, der nun einmal nicht mehr nach Arkadien zurück kann, bis nach Elysium führt".[1] Das Heroenthum in seiner idyllischen Vollendung ist das Thema, die Vermählung des Herkules mit der Hebe das schönste Beispiel einer solchen Dichtung.

Wo ihm in der griechischen Götterwelt diese Vereinigung des Idyllischen und Heroischen in dramatischer Lebensfülle entgegentritt, fühlt sich der Dichter in seinem Element; die Elegie schweigt, und sein Gedicht wird zum begeisterten Hymnus. Plastisch stellt er die Erscheinung vor sich hin, selbst hingerissen und entzückt von dem Bilde dieses heroisch-idyllischen Lebens, das sich in seiner Kraft und Herrlichkeit vor ihm entfaltet. Daher sind die lebensvollsten und feurigsten Momente unseres Gedichts die Schilderungen der Dionysien und der Spiele:

[1] Schiller X. S. 489—491.

Das Evoe muntrer Thyrsusschwinger
Und der Panther prächtiges Gespann
Meldeten den großen Freudebringer,
Faun und Satyr taumeln ihm voran;
Um ihn springen rasende Mänaden,
Ihre Tänze loben seinen Wein,
Und die Wangen des Bewirthers laden
Lustig zu dem Becher ein.

Eure Tempel lachten gleich Palästen,
Euch verherrlichte das Heldenspiel
An des Isthmus kronenreichen Festen,
Und die Wagen donnerten zum Ziel.
Schön geschlungne, seelenvolle Tänze
Kreisten um den prangenden Altar,
Eure Schläfe schmückten Siegeskränze,
Kronen euer duftend Haar.

Fünf Jahre später hat Schiller sein Gedicht umgestaltet und wesentlich verkürzt.[1] Doch blieben die beiden Hauptthemate, die ihn zu feuriger Begeisterung und elegischer Klage bewegt hatten, unangetastet. Der elegische Grundton war der vorherrschende. Der Contrast zwischen damals und jetzt erweiterte sich zu dem zwischen phantasievollster Vergangenheit und ödester Gegenwart:

[1] Der Text vom Jahre 1788 zählt 25 Strophen und 200 Verse (VI. S. 21—27), der vom Jahre 1793 zählt 16 Strophen und 128 Verse (XI. S. 3—7).

Schöne Welt, wo bist du? — Kehre wieder,
Holdes Blüthenalter der Natur!
Ach! nur in dem Feenland der Lieder
Lebt noch deine goldne Spur.
Ausgestorben trauert das Gefilde,
Keine Gottheit zeigt sich meinem Blick,
Ach! von jenem lebenwarmen Bilde
Blieb nur das Gerippe mir zurück.

In seiner Umgestaltung, worin auch diese Strophe geblieben war, schloß das Gedicht mit der vollen Bestätigung des unwiederbringlichen Verlustes, mit der Trauer über die Verödung der Gegenwart und der Hinweisung auf die unvergängliche Fortdauer der Götter Griechenlands in der Dichtkunst der Welt:

Ja, sie kehrten heim, und alles Schöne,
Alles Hohe nahmen sie mit fort,
Alle Farben, alle Lebenstöne,
Und uns blieb nur das entseelte Wort.
Aus der Zeitfluth weggerissen, schweben
Sie gerettet auf des Pindus Höhn;
Was unsterblich im Gesang soll leben,
Muß im Leben untergehn.

5. Die Künstler. Die Dichtkunst.

Unser Dichter steht am Schluß seiner Wanderjahre. Von der Höhe seines errungenen Standpunktes blickt er in die ferne Vergangenheit, in die fernste Zukunft und in das Herz seines eigenen Zeitalters.

Mit den Gebilden der Kunst versinkt nicht die Kunst selbst, der Untergang der griechischen Götter ist nicht auch der Untergang des menschlichen Ideals und seiner Schönheit, die ein fortschreitendes Werk menschlicher Entwicklung und Bildung sein soll. In der großen Erziehung des Menschengeschlechts, die wir Weltgeschichte nennen, ist die Kunst die Bildnerin, die jeden Fortschritt der Gesittung bedingt, leitet und vollendet. Das höchste aller Kunstwerke ist die Veredlung des Lebens selbst. Auch die Kunst hilft dazu, daß sanftere Jahrhunderte die Zeiten der Barbarei verdrängen, und es lag dem Dichter des Posa, dem Verfasser der Briefe über Don Karlos sehr nahe, über den weltgeschichtlichen Einfluß und Beruf der Kunst nachzudenken, seine Ideen darüber zu ordnen und dichterisch darzustellen. War es doch der Beruf, welchen er selbst ausübt.[1]

[1] Schiller VI. S. 264—79 (Verz. 483). Beiläufig sei bemerkt, daß durch einen Irrthum des Setzers zwei Verse weggefallen sind (372—73). — Vergl. Briefwechsel Schillers mit Körner. I. S. 227, 236, 252, 263, 273 ff. Br. v. 10. Oct., 14. Nov., 25. Dec. 1788. 12. Jan. und 9. Febr. 1789.

So entstand sein großes und tiefsinniges Lehrgedicht „Die Künstler", das im October 1788 in Rudolstadt begonnen und nach mannigfachen Umgestaltungen im Februar 1789 in Weimar vollendet wurde. Es erschien im Deutschen Merkur ein Jahr nach den Göttern Griechenlands. Diese sind erfüllt von der Klage über die vergangene Schönheit, die entgötterte Welt, die verödete Gegenwart; die Künstler dagegen beginnen mit dem Preise des gegenwärtigen Menschen, seiner Geistesreife und Schönheit.

Dort lauten die Schlußworte (wenn auch später hinzugefügt, doch im Sinne des ursprünglichen Gedichtes empfunden):

Ja, sie kehrten heim, und alles Schöne,
Alles Hohe nahmen sie mit fort,
Alle Farben, alle Lebenstöne,
Und uns blieb nur das entseelte Wort!

Hier lauten die Anfangsworte:

Wie schön, o Mensch, mit deinem Palmenzweige
Stehst du an des Jahrhunderts Neige
In edler stolzer Männlichkeit,
Mit aufgeschloßnem Sinn, mit Geistesfülle,
Voll milden Ernsts, in thatenreicher Stille,
Der reifste Sohn der Zeit!

Um die ganze Entwicklung mit einem Blick zu überschauen, welche Schiller in seinen Jugend- und Wanderjahren durchlebt und in seinen Dichtungen dargestellt hat, vergleichen wir den Anfangspunkt mit dem Ende. Sein erstes Selbstbekenntniß sind „Die Räuber", sein letztes „Die Künstler". Dort hieß das erste Wort: „Mir ekelt vor diesem tintenklecksenden Säculum!" Hier heißt das erste: „Wie schön, o Mensch, mit deinem Palmenzweige stehst du an des Jahrhunderts Neige!"

So groß ist der Abstand zwischen dem damaligen und dem gegenwärtigen Dichter. In allen Poesien dieser Zeit hat Schiller sich abgebildet und zu treffen gesucht und doch nicht völlig getroffen. Sobald das Bild fertig war, erschien es ihm unähnlich. Er ist nicht der Weltstürmer Moor, auch nicht der Weltbürger Posa; er ist und will nichts anderes sein, als der Künstler, der seinen Beruf erkannt hat und ausübt:

Der Menschheit Würde ist in eure Hand gegeben,
Bewahret sie!
Sie sinkt mit euch! Mit euch wird sie sich heben!
Der Dichtung heilige Magie
Dient einem weisen Weltenplane,
Still lenke sie zum Oceane
Der großen Harmonie!

Ich suche nach einem letzten Selbstbekenntniß, das uns den Dichter in seiner ganzen Größe darstellt, wie er gewesen und geworden ist, das dem Dämon Schillers so ähnlich sieht, wie seine Büste von Dannecker: ich finde es am Schluß seines Lebens. Es ist das Bekenntniß der Poesie in der Huldigung der Künste:

Mich hält kein Band, mich fesselt keine Schranke,
Frei schwing ich mich durch alle Räume fort,
Mein unermeßlich Reich ist der Gedanke,
Und mein geflügelt Werkzeug ist das Wort.
Was sich bewegt im Himmel und auf Erden,
Was die Natur tief im Verborgnen schafft,
Muß mir entschleiert und entsiegelt werden,
Denn nichts beschränkt die freie Dichterkraft;
Doch Schönres find ich nichts, wie lang ich wähle,
Als in der schönen Form — die schöne Seele.

Schiller-Schriften

von

Kuno Fischer.

2.

Schiller als Komiker.

Von

Kuno Fischer.

Zweite neubearbeitete und vermehrte Auflage.



Heidelberg.
Carl Winter's Universitätsbuchhandlung.

Inhalt.



I. Das Komische in den Dichtungen Schillers.

1. Die Thatsache.

Erst will ich die Thatsache, die das Thema ausspricht, feststellen, dann begründen. Es soll mit dem Worte „Komiker" nicht gesagt sein, daß Schiller ein Lustspieldichter war, aber seine Dichtungen enthalten eine Fülle komischer Gebilde, welche in die Zeitabschnitte seiner dichterischen Entwicklung ungleichmäßig vertheilt sind.

In seinen Jugendwerken, obwohl dieselben von tragischen Grundstimmungen beherrscht werden, ist die Saat des Komischen am üppigsten gediehen: ich nenne die satirischen Gedichte der Anthologie und die komischen Ausgeburten in den Räubern, im Fiesco und in Kabale und Liebe.

Die Tragödie des Don Karlos hatte weder in ihrem Plane noch in ihren Charakteren die An=

lage zum Komischen. Doch gab es während der Wanderjahre Schillers einige Anlässe zu scherzhaften Dichtungen, die gelegentlich entstanden und erst durch die litterarische Forschung aus ihrer natürlichen Verborgenheit hervorgeholt werden mußten, um Eingang in die Werke des Dichters zu finden. Wir bemerken sie im Vorübergehen.

Der Herzog Georg von Sachsen-Meiningen (der Großvater des jetzt regierenden) war gleich nach dem Antritt seiner Alleinregierung so heftig erkrankt, daß sein Ende zu befürchten stand, und die lachenden Erben in Koburg schon ungeduldig auf die Todesbotschaft harrten. Alles war zum Einzuge in Meiningen bereit. Da kam die Nachricht von der Genesung. Man feierte Freudenfeste in Meiningen, und der Herzog selbst wünschte den Feldzug seiner betrübten Erben in einem scherzhaften Gedichte beschrieben zu sehen. Dies geschah durch Schiller, der seit Kurzem als Flüchtling in dem benachbarten Bauerbach lebte. Den 1. Februar 1783 erschien in dem Meiningischen Wochenblatt: „Wunderseltsame Historia des berühmten Feldzuges, als welchen Hugo Sanherib, König von Assyrien, ins Land Juda unternehmen

wollte, aber unverrichteter Sache wieder einstellen mußte. Aus einer alten Chronika gezogen und in schnakische Reimlein bracht von Simeon Krebsauge. Bakkalaur."[1]

Als Schiller im September 1785 zu seinem Freunde Körner nach Dresden zog, stand auf der Tagesordnung seiner Werke der zweite Act des Don Karlos. Eines schönen Herbsttages, auf dem Körnerschen Weinberge in Loschwitz, während die Freunde eine Fahrt über Land machten, war Schiller allein in dem Winzerhäuschen zurückgeblieben, um die große Eboliscene — „eine schwere, vielleicht die schwerste Scene im Karlos" — zu fördern. An sein Stübchen grenzte die Waschküche, wo es plötzlich lebendig wurde, da die Waschfrauen anfingen zu lärmen. Der Dichter fühlte sich eingesperrt, von Küche und Keller abgesperrt und schilderte diese seine Nothlage in einer humoristischen „Bittschrift", die er „F. Schiller, Haus- und Wirthschaftsdichter, gegeben in unsrer jammervollen Lage ohnweit dem Keller" unterzeichnete.[2]

[1] Schiller III. S. 169—174 (Versz. 140).

[2] Ebendas. IV. S. 17—18 (Versz. 36). Vgl. Briefwechsel mit Körner I. S. 39. (Br. an Huber vom 5. Oct. 1785.)

Der vortreffliche Oberconsistorialrath Körner war ein Mann von vielen Geschäften und Störungen, über welche letzteren er wohl zu klagen pflegte, während er sie nicht blos geduldig, sondern auch bereitwillig ertrug und bisweilen seine Zeit mit Nichtigkeiten verlor. So konnte ein Vormittag mit einem Wirrwar von Besuchen hingehen, Körner die Sitzung versäumen und in eigenen Geschäften am Ende nichts zu Stande gebracht haben, als daß er sich hatte rasiren lassen. Diese komische Situation nahm Schiller zum Gegenstand eines dramatischen Scherzes, der natürlich nur für den engsten häuslichen Kreis bestimmt war und hier wahrscheinlich zu Körners Geburtstag, den 2. Juli 1787, aufgeführt wurde, kurz bevor Schiller für immer Dresden verließ. Er selbst erschien in fünf Störung verursachenden Personen: als er selbst, als Seifenbekannter, Handelsfrau, Schuhmacher und Candidat. Dieses einzige, von ihm verfaßte Original-lustspiel heißt: „Körners Vormittag“ oder „Ich habe mich rasiren lassen“. Das Bild ist so sprechend nach dem Leben gezeichnet, daß Körner uns hier, wie sonst nirgends, auch in seiner Eigenschaft als der stets höfliche und artige Sachse entgegentritt,

ohne daß Schiller die Absicht hatte gerade diesen Zug hervorzuheben. Es hat 75 Jahre gedauert, bevor das Stück gedruckt wurde.[1]

Nach einem Jahrzehnt historischer und philosophischer Studien und Werke (1787—1796), während welcher Zeit die Kraft des Komischen ruhte, entfaltete sich dieselbe von neuem in einer Fülle satirischer Gedichte, die als Epigramme in den „Xenien" des Musenalmanachs für das Jahr 1797 auftraten. Und nun erprobte sich auch in ihrer dramatischen Ausprägung diese Kraft zum zweitenmale: es geschah in der Wallensteinschen Trilogie, wo sie im „Lager" eine Fülle der ergötzlichsten Gestalten, in den „Piccolimini" eine heitere, höchst lebensvolle Scene hervorrief und in „Wallensteins Tod" zur Charakteristik einer furchtbaren diente.

In Schillers späteren Originalwerken sind die komischen Gebilde verschwunden: keine Spur davon in Maria Stuart, der Jungfrau von Orleans, der Braut von Messina und Wilhelm Tell. Nach

[1] Schiller IV. S. 182—195. Die erste Anzeige gab Dav. Fr. Strauß in der Augsb. Allgem. Zeitg. vom 17. Jan. 1860. Der Herausgeber war der Autographensammler Künzel (1862).

Vollendung der Jungfrau spricht Schiller in einem Briefe an Körner von seinen dramatischen Plänen, er berührt die Malteser, die Braut, Warbeck und fährt so fort: „Außer einigen anderen noch mehr embryonischen Stoffen habe ich auch eine Idee zu einer Komödie, fühle aber, wenn ich darüber nachdenke, wie fremd mir dieses Genre ist. Zwar glaube ich mich derjenigen Komödie, wo es mehr auf komische Zusammenfügung von Begebenheiten als auf komische Charaktere und auf Humor ankommt, gewachsen, aber meine Natur ist doch zu ernst gestimmt, und was keine Tiefe hat, kann mich nicht lange anziehen.“[1]

Es geschah dem Hofe und der Bühne in Weimar zu Liebe, daß Schiller aus dem Französischen zwei Lustspiele „Der Neffe als Onkel“ und „Der Parasit oder die Kunst sein Glück zu machen“ übersetzte, welche Arbeiten im Mai 1803 vollendet wurden.

Unmöglich konnte nach dem Wallenstein die Kraft des Komischen in unserem Dichter erloschen sein. Wenn er sie nicht mehr brauchte, so hinderte

---

[1] Briefwechsel mit Körner II. S. 372. (Br. vom 13. Mai 1801.)

ihn ein künstlerischer Grundsatz. Die Vermischung des Komischen mit dem Tragischen widersprach seinen Ansichten von der Reinheit der Kunst und der Sonderung der poetischen Gattungen. Schon frühe hatte er eben diese Vermischung an seinem bürgerlichen Trauerspiel als „gotisch" bezeichnet, sie erschien ihm jetzt als das völlige Gegentheil der antiken Kunst, die das Vorbild war, dem er nachstrebte. „Ich habe große Lust", schrieb er in dem angeführten Briefe, „mich nunmehr in der einfachen Tragödie nach der strengsten griechischen Form zu versuchen." Nun bietet die Tragödie der Alten keinen Spielraum für komische Charaktergebilde, sie hat in dem angehängten Satyrspiele das Komische zu ihrem Gefolge, aber sie duldet es nicht in ihrer Mitte; auch ihre Wächter und Boten sind keineswegs Personen lächerlicher oder ins Komische spielender Art, als welche einige neuere Erklärer und Uebersetzer sie haben nehmen wollen. Die antike Tragödie ist durchgängig ernst. Schiller stellt sich hierin ganz auf die Seite der Alten, nicht aus blinder Nachahmung, sondern aus künstlerischer Gesinnung; er machte sich jetzt die Scheidung des Tragischen und Komischen zur

Pflicht, und da die selbstständige Lustspieldichtung nicht in der Richtung seines Genius lag, so unterließ er während seiner letzten Jahre jede komisch-dichterische Wirksamkeit aus eigener Kraft.

Zwar begegnen wir in seinem Nachlaß noch dem flüchtigen Anfang zu dem „Entwurf eines Lustspiels im Geschmack von Goethes Bürgergeneral", auch dem Plan eines Trauerspiels, „Die Polizei", das, nach der Skizze zu urtheilen, eine Menge komischer Scenen und Personen enthalten sollte, aber beide Projecte blieben unausgeführt.[1]

2. Das Pathos als Quelle des Komischen.

Ueberschauen wir die Reihe der komischen Gebilde Schillers, so ordnen sich dieselben in zwei der Zeit nach weit getrennte Gruppen: die erste fällt in die Jahre 1780—83, die zweite in die Jahre 1796—99.

Jede enthält zwei Arten komischer Gebilde: nämlich *satirische Gedichte* und *charakteristische Figuren*, zu welchen letzteren ich auch die Charakterzüge rechne, die komisch wirken. In den satirischen Gedichten redet der Dichter selbst, die

[1] Schiller XV. Bd. I. S. 338—41. S. 259—73.

komischen Charakterbilder sind seine Geschöpfe, bei deren Vergleichung gewisse hervorstechende Familienähnlichkeiten in die Augen springen: das wilde Heer in den böhmischen Wäldern und das in den böhmischen Kriegsquartieren, die Räuber und die Kroaten, Spiegelberg und der Mohr, der Pater und der Kapuziner u. a. Wir sehen eine Reihe der ausgeprägtesten Gestalten eines niederen Geschlechtes vor uns, die mit den Räubern beginnt und mit den Mördern Wallensteins endet.

Wo entdeckt sich nun in dem Genius Schillers die gemeinsame Quelle dieser seiner komischen Schöpfungen?

Was ein tiefer Denker von der Wahrheit gesagt hat, daß sie sich und ihr Gegentheil offenbare, wie das Licht die Finsterniß, gilt auch von unsern erhabenen Gefühlen und Vorstellungen: sie erleuchten sich und ihr Gegentheil. Der Lichtgeist, der in uns die idealen Gebilde schafft, wirft einen grellen Schein auf die gemeine und niedrige Welt, die ihnen zuwiderläuft. Jener schöpferische Funke und dieser vernichtende Schein gehören zusammen und stammen beide vom Feuer des Prometheus. Je mächtiger die erhabenen Vorstellungen sind,

um so unwiderstehlicher ist ihre Wirksamkeit, um so ohnmächtiger und geringfügiger erscheinen ihre Gegner, die nun nicht mehr wichtig zu nehmen und ernsthaft zu bekämpfen, sondern spielend zu vernichten sind. Dies geschieht durch den Spott und die Satire. Die satirische Stimmung ist der negative Ausdruck der erhabenen, sie ist das zur spielenden Vernichtung des Gegners aufgerichtete und aufgelegte Selbstgefühl.

Unsere Leidenschaften sind die Kräfte, die das Selbstgefühl heben: sie erleiden den Druck und Widerstand feindlicher Gewalten und wachsen an Größe und Heftigkeit, wie ihre Hindernisse an Stärke und Umfang zunehmen. Eben so verhält es sich umgekehrt. Dieser Kampf ist ernsthaft und in seinem vollen Ausbruch furchtbar; es kann hier nichts anderes gewollt werden als die gänzliche Vernichtung des Feindes. Wenn sich der leidenschaftlich gespannte Wille zu diesem Tigersprung rüstet, so macht er den Angriff auf Leben und Tod. Indessen ist ein menschliches Dasein noch lange nicht vernichtet, wenn man es blos getödtet hat: die Vorstellung desselben bleibt, in ihr liegt die Anerkennung und der Werth des Lebens, ein

Werth, den die tragische Vernichtung so wenig aufhebt, daß sie ihn vielmehr erhöht. Was man gründlich und ganz vernichten will, muß man nicht in seinem Dasein, sondern in der Vorstellung der Menschen angreifen, man muß die letztere vernichten, d. h. entwerthen, den Unwerth ihres Gegenstandes klar machen, diesen in seiner ganzen Nichtigkeit entblößen.

Dies zu thun fühlt sich die Leidenschaft nicht erst durch Ueberlegung, sondern unwillkürlich und instinktiv getrieben. Wenn sie ihr Ziel sicher fassen und vollkommen durchbohren will, so geht sie nicht dem Dasein, sondern der Vorstellung zu Leibe, sie wird satirisch und ändert damit nicht ihre Richtung, mäßigt nicht etwa ihren Vernichtungstrieb, sie stumpft sich nicht ab, sondern sie schärft sich und zielt jetzt mit dem sichersten Auge auf die verwundbarste Stelle. In der ernsthaften Absicht auf die Vernichtung des Gegners richtet sie sich auf dessen Dasein, nicht wie es in der Wirklichkeit, sondern wie es in der Vorstellung lebt, und verwandelt dasselbe in Staub, wegzublasen mit dem Hauche des Mundes. Was ihr bei dem ersten Anlauf als der Kampf mit dem Drachen erschienen

war, gilt ihr jetzt nur noch als das Spiel mit der Maus. Je vernichtender das Spiel und je spielender die Vernichtung, um so vollkommener und siegreicher ist der Erfolg, den in dieser Gemüthslage die Leidenschaft sucht, instinktmäßig sucht. Dieser Trieb macht sie erfinderisch und witzig. In einem solchen Augenblick ist der Witz wie eine Eingebung, die nicht aus der Ueberlegung, sondern aus dem Bedürfniß entspringt. Wenn man des Witzes als eines Mittels, als einer Waffe gleichsam zur Selbsterhaltung bedarf, so erwachen von selbst die vulkanischen, erfinderischen Geister der Menschennatur und schmieden das Eisen, so lange es warm ist. Mirabeau war nie witziger, als wenn ihn der Zorn in Flammen setzte; dann sprühte er von Satire.[1]

Die spielende Vernichtung der Satire ist die gründlichste, sie ist darum für die Leidenschaft die größte Befriedigung, also auch die größte Befreiung; daher wirkt in der leidenschaftlichen Wallung der Witz so wohlthuend für den, der ihn macht. Er ist wie die Kühlung in der Hitze.

[1] Vgl. Meine Schrift: „Ueber den Witz". (Zweite Aufl. 1889.) S. 49—53, S. 62 ff.

Der witzige Einfall, der zum Ausfall dient, ist nicht Scherz, so wenig die Kühlung schon Erheiterung ist. Man darf die leidenschaftlichen und scherzenden Witze oder, um den Ausdruck Schillers zu brauchen, „die pathetische und scherzhafte Satire" unterscheiden. Doch würde ich diesen Unterschied nicht dem des Tragischen und Komischen gleichsetzen, denn beide Arten der Satire, obwohl in ihrem Ursprunge verschieden, sind in ihrer Wirkung komisch, beide komödiren, d. h. sie machen den Gegenstand, den sie treffen, lächerlich. Sobald eine mächtige Leidenschaft auf eine Nichtigkeit stößt, die ihr mit wichtigthuender Miene in den Weg tritt, wird sie nicht zur geballten Faust, sondern zur beißenden Satire. Wie gut hat es Shakespeare verstanden, auch die ernsthafteste Leidenschaft sich gelegentlich durch Witz und Satire entladen zu lassen! Man vergegenwärtige sich nur Percy, den Heißsporn, diese cholerische, dem Humor unzugängliche, von Leidenschaft glühende Heldennatur, deren Element der Krieg ist, die des Kampfes bedarf, um sich zu fühlen, und ihm gegenüber jenes feine Herrchen vom Hofe, dem er nach der Schlacht die Frucht seines Sieges, die Gefangenen,

ausliefern soll. Wie er dem Könige die Begegnung schildert, verwandelt sich seine Phantasie in Spott und Satire. Es giebt auch keinen größern Contrast als diesen: der tapfere Percy auf dem Schlachtfelde, von Wuth und Anstrengung erhitzt, matt, athemlos, auf sein Schwert gelehnt, und vor ihm der Herr vom Hofe, den der König gesendet, schön geputzt, mit glattem Gesicht, bebalsamt wie ein Modekrämer, die Bisamdose zwischen den Fingern, riechend und duftend, stets lächelnd und schwatzend, vom Anblick der Leichen angewidert und beleidigt:

Ich, den die kalt gewordenen Wunden schmerzten,
Nun so geneckt von einem Papagei,
In dem Verdruß und in der Ungeduld
Antwortete so hin, ich weiß nicht was:
Er sollte oder nicht — mich macht es toll,
Daß er so blank aussah und roch so süß,
Und wie ein Kammerfräulein von Kanonen,
Von Trommeln schwatzt und Wunden (beſſr' es Gott!)
— — — — — —
Und wären nicht die häßlichen Kanonen,
So wär' er selber ein Soldat geworden.[1]

Diese Schilderung ist durchaus satirisch, in ihrer Wirkung rein komisch, in ihrer Absicht

[1] Heinrich IV. Akt 1, Sc. 3.

keineswegs scherzhaft, denn sie ist von einer Leidenschaft inspirirt, womit es dem Percy der höchste Ernst ist; sie entspringt aus seinem Heldenpathos, es ist der leidenschaftlichste Zorn, der heftigste Widerwille, der in satirische Aufwallung geräth, sich in Spott umsetzt und aus seinem Gegenstand eine lächerliche Figur macht. So entdeckt sich im Pathos, auch in dem ernsthaftesten, eine natürliche Quelle des Komischen.

3. Karl Moor als Grundphänomen.

In unserem jugendlichen Schiller gährte ein poetischer Heißsporn. Seine erhabene Vorstellungsart, sein leidenschaftlich gehobenes Selbstgefühl entbinden unwillkürlich die satirische Kraft und zwar die leidenschaftliche Satire, die nicht scherzt, sondern zürnt und den Gegenstand ihres Zornes bis zur wesenlosen Nichtigkeit entblößt und spottend vernichtet. Die Phantasie des emporstrebenden Dichters lebt in den Idealen Rousseaus, in den Helden Plutarchs, in der Anschauung von Kraftnaturen, gegen welche das Zeitalter der Perrücke und des Zopfs so jämmerlich absticht. Das Gefühl dieses Contrastes, diesen Zorn gegen das schlappe Jahrhundert hat Schiller dem Helden seiner ersten

dramatischen Dichtung in die Seele geflößt. In jedem Worte, womit Karl Moor seinem Zorne Luft macht, ergießt sich sein Pathos in eine Satire wider das Zeitalter, das er nicht ohnmächtig und nichtig genug vorstellen kann. „Der lohe Lichtfunke Prometheus ist ausgebrannt. Dafür nimmt man jetzt die Flammen von Bärlappenmehl — Theaterfeuer, das keine Pfeife Tabak anzündet. Da krabbeln sie nun, wie die Ratten, auf der Keule des Herkules! — Ein französischer Abbé docirt, Alexander sei ein Hasenfuß gewesen, ein schwindsüchtiger Professor hält sich bei jedem Wort ein Fläschchen Salmiakgeist unter die Nase und liest ein Collegium über die Kraft!" — „Pfui! Pfui über das schlappe Kastratenjahrhundert — die Kraft seiner Lenden ist versiegen gegangen — und nun muß Bierhefe den Menschen fortpflanzen helfen."[1]

Immer von neuem wird der Contrast zwischen der Heroenwelt und der Gegenwart ergriffen und so grell als möglich erleuchtet, immer von neuem wird dieses Thema variirt und in jeder Form

---

[1] Schiller II. S. 28 ff. (Die Räuber, Schauspiel I. 2.) Vgl. meine Schiller-Schriften. I. (1890). S. 160 ff.

so epigrammatisch zugeschärft, daß daraus gleich ein satirisches Gedicht oder ein Xenion hervorgehen könnte.

In der Phantasie des Karl Moor, dieses Urtypus der poetischen Abbilder Schillers, spielt die Nichtigkeit seines dünkelhaften Zeitalters eine ähnliche Rolle als in der Phantasie Percys jener Modeherr auf dem Schlachtfelde. Auch in Moors satirischen Aufwallungen liegt das Komische in der Wirkung, nicht in der Ursache, er ist nicht scherzhaft gestimmt, sondern pathetisch. Was man in der Vorstellung der Menschen völlig vernichten will, muß man lächerlich machen und zu diesem Zweck in seinen Schwächen und Nichtigkeiten sehr deutlich und intensiv erleuchten. Dieses Licht kann verschiedener Art sein: der lachende Sonnenschein und der grelle Blitz. In dem ersten Fall leuchtet der heitere Himmel, in dem andern der gewitterschwere. Diesem läßt sich die Phantasie und das Pathos Schillers vergleichen: es grollt und bedarf der satirischen Entladung, es macht die komische Wirkung durch die grell erleuchtenden Blitze, die es schleudert. In dem Pathos Schillers sehen wir die Urquelle seiner komischen Schöpfungen.

II. Die satirischen Gedichte.

1. In der Anthologie auf das Jahr 1782.

Daß zu seinem Pathos die Satire gehörte, wußte Schiller sehr gut und hat in einem seiner Jugendgedichte, dem vorletzten der Anthologie, „Der Satyr und meine Muse“, diesen Bund in bildlicher Weise dargestellt. Er läßt einen Satyr um seine Muse werben, die zwar den Bocksfuß verschmäht, aber sich bewegen läßt, mit einem Kuß seine Geißel zu gewinnen:

Halt an, halt an, du Spröde!
Halt an und höre mich!
Dein Dichterchen, ich wette,
Bedenkt sich noch gar säuberlich.

Schau dieses hübsche Dingel,
Zu melden ohne Ruhm,
Auf manchem breiten Bengel
Flog weidlich frisch das Dingel 'rum.

— — — —

Die Geißel soll er haben,
Giebst du mir einen Schmatz,
Und du kannst weiter traben,
Mamsell, zu deinem deutschen Schatz.

Die Muse, schlau besonnen,
Ging den Vertrag bald ein —
Der Satyr ist entronnen,
Die Geißel ist nun mein!

Und soll auch hier nicht feiern,
Das glaubt mir keck!
Die Küsse seiner Theuern
Schenkt man doch in den Tag nicht weg.

Sie werden Flammen sprühen,
Doch Narren zünden nie!
Vor Würden soll die fromme Muse knieen,
Doch Würdenschänder geißelt sie.[1]

Dies ist die Moral von der Fabel: Schillers Genius war kein Satyr, aber seine Muse hat den Satyr geküßt, und unter ihren Gaben war die Geißel.

Das schlappe Kastratenjahrhundert, über welches Moor sein „Pfui, Pfui!" ausruft, bekommt diese Geißel zu fühlen. Das Vollbewußtsein männlicher Zeugungskraft erhebt sich mit triumphirendem Hohn über das Heer der entmannten, weibisch gewordenen Schwächlinge: dieser Contrast bildet das Thema eines satirischen Gedichtes, welches in der Anthologie „Kastraten und Männer", später in abgekürzter Form „Männerwürde" hieß. Daß Marius mit seinem vernichtenden Blicke auf dem Schutte Karthagos hier als ein Beispiel feuriger Mannes-

---

[1] Schiller I. S. 350—53. (Anthol. S. 263—67. Verszahl 68.)

kraft gepriesen wird, läßt uns sogleich den Dichter der Räuber erkennen und der Worte Kosinskys gedenken. Wir hören die Stimme Moors, wenn den Enkeln des Marius, dem Sängerchor italienischer Kastraten, zugerufen wird:

O Pfui und Pfui und wieder Pfui
Den Elenden! — sie haben
Verlüderlicht in einem Hui
Des Himmels beste Gaben.

Der Feuergeist männlicher Zeugungskraft ist der Born, aus welchem alle schöpferische Lust, alle edlen und starken Gefühle quellen:

Aus eben diesem Schöpferfluß,
Woraus wir Menschen sprudeln,
Quillt Götterkraft und Genius,
Nur leere Pfeifen dudeln.

Männer verhalten sich zu Kastraten, wie echter feuriger Wein zu künstlich fabricirtem:

Zum Teufel ist der Spiritus,
Das Phlegma ist geblieben.

Ohne diesen Feuergeist giebt es auch keine feurigen Gefühle:

Wer keinen Menschen machen kann,
Der kann auch keinen lieben.[1]

[1] Ebendas. I. S. 267—71. (Anthol. S. 115—22. Versz. 161.)

Die litterarische Fehde, die zwischen dem Dichter der Räuber und dem Herausgeber des Schwäbischen Musenalmanachs, Gotthold Stäudlin, nebst dessen Anhängern ausgebrochen war, ließ einige satirische Gedichte in der Anthologie entstehen. Jene schreibselige, nach Dichterruhm gierige Zunft diente der Geißel, die Schillers Muse vom Satyr erhalten hatte, zur nächsten Zielscheibe. Diese Scheibe meinte wohl der Satyr, wenn er von seiner Geißel rühmte: „Auf manchem breiten Bengel flog weidlich frisch das Dingel 'rum".

Mit ihren Tintenfässern habe das Heer jener Tagesschreiber den Styx ausgeschöpft und die Unterwelt in Wassersnoth versetzt, bis endlich Minos Abhülfe geschafft und den Journalisten ihre schreibfertigen Daumen durch den Cerberus habe abbeißen lassen. Das erste Gedicht der Anthologie hieß: „Die Journalisten und Minos. 1781".[1]

Auch ihre unberechtigte Gier nach Dichterruhm verdiente Strafe. Die Herren vom Schwäbischen Musenalmanach drängen sich überall zu, sie

---

[1] Ebendas. I. S. 206—209. (Anth. S. 1—6. Versz. 188.)

schwärmen am Styx, um Tinte zu holen, und um den Helikon, wo sie in ihrer Tollheit den Musen auflauern, die ihnen abhold sind und sich zuletzt in den Schutz des Musengottes flüchten. Apollo läßt eine Furie aus der Hölle holen, als Muse verkleiden und den geilen Liebhabern preisgeben. Die Folge war die Mißgeburt des Schwäbischen Musenalmanachs: „Die Göttin abortirt hernach, Kam 'raus ein neuer — Almanach". So endet „Die Rache der Musen, eine Anekdote vom Helikon".[1]

Eine vorzügliche Gelegenheit zu einer kleinen, treffenden Satire gab der berühmte Lavater, der im August 1774 die Militärakademie, damals noch auf der Solitüde, besucht und in erwartungsvollster Spannung von Lehrern und Schülern mit durchdringendem Blick die Physiognomien der Eleven beobachtet und geprüft hatte. Als er aber ein Exemplar von Gutmüthigkeit für einen heimtückischen Menschen erklärte, ging sein Credit verloren. Das ausdrucksvolle Gesicht des fünfzehnjährigen Schiller, der die Zukunft der deutschen

[1] Ebendas. I. S. 244—46. (Anthol. S. 72—75. Versz. 58.)

Tragödie in sich trug, hatte dem vielberufenen Physiognomiker und Propheten gar keinen Eindruck gemacht. Nun brachte die Anthologie folgende „Grabschrift eines gewissen — Physiognomen“:

Weß Geistes Kind im Kopf gesessen,
Konnt' er auf jeder Nase lesen.
Und doch, daß er es nicht gewesen,
Den Gott zu diesem Werk erlesen,
Konnt' er nicht auf der seinen lesen.[1]

Als Schiller die Räuber und die Anthologie herausgab, waren die Zeiten längst vorüber, im Rückblick auf welche er zu seinem Freunde Conz sagte: „Damals war ich noch ein Sklave Klopstocks“. Jetzt hatte er sich von dem Dichter des Messias zu dem der Musarion gewendet und erklärte seine Uebereinstimmung mit diesem in den Versen: „An einen Moralisten. Fragment“.

O denk' zurück nach deinen Rosentagen
Und lerne, die Philosophie
Schlägt um, wenn unsre Pulse anders schlagen,
Zu Göttern schaffst du Menschen nie.
Wohl! wenn ins Eis des klügelnden Verstandes
Das warme Blut ein bischen muntrer springt!

---

[1] Ebendas. I. S. 250. (Anth. S. 81.)

Laß den Bewohnern eines bessern Landes,
Was ewig nie dem Erdensohn gelingt.
Zwingt doch der thierische Gefährte
Den gottgebornen Geist in Sklavenmauern ein —
Er wehrt mir, daß ich Engel werde;
Ich will ihm folgen, Mensch zu sein.[1]

Ein Epigramm über „Die Messiade" sagt:

Religion beschenkte das Gedicht,
Auch umgekehrt? — Das fragt mich nicht.[2]

Ein anderes Epigramm, das zu den Perlen der Anthologie zählt, entscheidet die Wahl zwischen „Klopstock und Wieland (als ihre Silhouetten neben einander hingen)":

Gewiß! bin ich nur überm Strome drüben,
Gewiß will ich den Mann zur Rechten lieben,
Dann erst schrieb dieser Mann für mich.
Für Menschen hat der linke Mann geschrieben,
Ihn darf auch unser einer lieben,
Komm, linker Mann! ich küsse dich.[3]

2. Im Musenalmanach für 1797.

Das Bedürfniß der Satire bildet in Schiller die erste Anlage zum Komischen. Von hier aus

---

[1] Ebendas. I. S. 248—50. (Anthol. S. 78—81. Versz. 48.)

[2] Ebendas. I. S. 265. (Anthol. 111.)

[3] Ebendas. I. S. 243. (Anthol. S. 68.)

läßt sich leicht eine Reihe komischer Gebilde übersehen, die er beherrscht. Wo dem Kraftvollen, Großen und Idealen gegenüber sich das Ohnmächtige, Kleine und Erbärmliche feindselig regt, da liegt, ich möchte sagen, der ungleichnamige Pol, der den elektrischen Funken aus dem Geiste unseres Dichters hervorlockt. Wenn sich die Nichtigkeiten der Welt in bescheidenem Dunkel halten, so sind sie sicher. Sobald aber dieselben sich aufspreizen und großthun und hervorragen wollen, werden sie die natürlichen Blitzableiter der satirischen Kraft. Vergleichen wir die tragische Macht in der Gestalt des Schicksals mit der komischen in der Gestalt der Satire, so zeigt sich hier zwischen beiden eine bedeutsame Aehnlichkeit: sie schleudern ihre Blitze auf hervorspringende Objecte, der tragische trifft die hervorspringende Größe, der komische die hervorspringende Nichtigkeit; jene ist ein Gegenstand für den Neid, wie die Alten gesagt haben, diese, ich meine die aufgeblasene Schwäche, die wichtigthuende und gespreizte Thorheit, ist ein Gegenstand entweder für den Zorn oder den Humor, für die pathetische oder die scherzhafte Satire. Und wie der Blitz schnell und schlagend, soll die Satire

sein, kurz und treffend: die Satire, der es um die stärkste Wirkung zu thun ist. Die Geschwindigkeit vermehrt die Wirkung, die wirksamste Satire blitzt mit dem Wort, mit der schlagenden Wendung: sie ist Schlagwort, Pointe. In dieser Form wird sie zum Epigramm. Und gerade für Schillers satirisches Vermögen ist die epigrammatische Form der naturgemäßeste, weil schärfste Ausdruck.

Die Form der Gegensätze und Contrastirungen war der Empfindungs- und Denkart Schillers, darum auch seiner Schreibart durchaus eigenthümlich und zwar von Anbeginn. Er bedurfte der Antithese in der schärfsten Form, um seine Ideen zu ordnen, zu verdeutlichen, sich und anderen in der anschaulichsten und wirksamsten Fassung einleuchtend zu machen. Das Gefühl der Weltcontraste hatte sein Gemüth früh und in der Tiefe bewegt; aus ihm entsprang die Grundstimmung seiner tragischen Welt- und Lebensansicht,[1] und es entsprach dieser Gemüthsart vollkommen, daß die entgegensetzende Vorstellungsart die Grundrichtung

[1] Vgl. Meine Schiller-Schriften. I. Der Streit in der Seele des Dichters. S. 67—83.

und den natürlichen Weg seines Denkens, das Gesetz seiner intellectuellen Natur ausmachte. Dieses Gesetz herrschte auch in seiner dramatischen Rede, und er hatte es in der Ausübung desselben zu einer solchen Vollkommenheit gebracht, daß ihm nur die Gelegenheit fehlte, um in der epigrammatischen Dichtung als ein Meister aufzutreten, als der größte seit Lessing.

Darum paßte in die Geistesart Schillers so vorzüglich die kritische Philosophie, die alle Gegensätze der menschlichen Vernunft mit der größten Genauigkeit ausgemessen und bis in ihre Tiefen erleuchtet hatte. Sonst würde er auch nicht Jahre hindurch die Werke Kants studirt und dessen Lehre in seinen eigenen philosophischen Schriften fortgebildet haben. Alles in ihm, wie in jeder großartigen Natur, hing genau zusammen und war aus einem Stück.

Er hatte schon das Ende seiner philosophischen Periode erreicht und stand im Begriff ihre letzten Früchte zu ernten, als die Gelegenheit kam und den epigrammatischen Dichter in ihm weckte, der seit der Anthologie verstummt war. Der Ruf konnte nicht willkommener sein. Es galt einen

gemeinsamen Feldzug mit Goethe zur Abwehr wie zum Angriff wider die zeitgenössische, unterhalb gelegene Litteratur, die an den Horen, die Schiller herausgab, und an den Werken beider Dichter, die hier erschienen waren, ihren Bauerntadel ausgelassen hatte. Nun vereinigten sich beide auf gemeinschaftliche Kosten zu dem Gastgebot der Xenien, um die Tadler freigebig zu bewirthen. Es war ein Kampf der neuen Götter gegen die alten, nur daß die alten in diesem Falle keine Titanen waren, sondern Pygmäen. Die olympische Kraft war bei den neuen; daher der Kampf nicht tragisch, sondern komisch ausfiel, es war eigentlich kein Kampf, sondern ein Gericht. Das Gefühl der Ueberlegenheit stimmte selbst die ernsthaft angelegte Satire heiter und ergötzlich; der treffende rücksichtslose Spott wechselte mit dem derben Spaß und der gutmüthigen Neckerei.

Der Xenienplan gewährte unserem Dichter den schönsten Anlaß, seine satirische Kraft auf dem litterarischen Felde in einem sehr weiten Umfange spielen zu lassen und auf lauter Ziele zu richten, die ihm bequem in der Schußlinie lagen. Er trat wie Odysseus unter die Freier und fühlte die Kraft

des Bogens in seinem Arm. Dieses homerische Bild lag ihm so nahe, daß er es als ein gruppirendes Motiv in die Xenien selbst einführen wollte. Hier mußte in kürzester Zeit gezielt und getroffen werden. Dafür war das Monodistichon die geschickteste Form. Im Hexameter wird der Bogen gespannt, im Pentameter fliegt der Pfeil ab und durchbohrt sein Ziel in der Mitte. Die Bilder, in welche er den Xenienkampf einkleidet, bezeichnen das Selbstgefühl, womit er ihn führt: der Held gegen die Heerde, Odysseus gegen die Freier, Simson gegen die Philister. So ruft er in dem Epigramm „Feindlicher Einfall" den Xenien zu:

Fort ins Land der Philister, ihr Füchse mit brennenden Schwänzen,
Und verderbet der Herrn reife, papierne Saat!

Es galt in der Aufklärung des vorigen Jahrhunderts für eine besonders erbauliche Naturbetrachtung, die Gottheit wegen der vielen nützlichen Dinge zu preisen, die sie zum Besten der Menschen geschaffen habe, und nach dem Maße der kleinen menschlichen Zwecke die großen Absichten der Schöpfung zu beurtheilen. Diese Thorheit zu erleuchten und den Contrast zwischen dem

göttlichen Zweck und dem menschlichen Nutzen recht augenfällig zu machen, diente das Epigramm „Der Teleolog“:

Welche Verehrung verdient der Weltenschöpfer, der gnädig,
Als er den Korkbaum schuf, gleich auch die Stöpsel erfand!

Der große Denker und die schülerhafte Heerde, die seinen Buchstaben schleppen und seinen Geist nicht begreifen! So verhalten sich „Kant und seine Ausleger“:

Wie doch ein einziger Reicher so viele Bettler in Nahrung
Setzt! Wenn die Könige baun, haben die Kärrner zu thun.

Was die Wissenschaft dem philosophischen Kopf und was sie dem Brodgelehrten werth ist, den Contrast dieser beiden Schätzungsarten schildert das Epigramm „Wissenschaft“:

Einem ist sie die hohe, die himmlische Göttin, dem andern
Eine tüchtige Kuh, die ihn mit Butter versorgt.

Er vergleicht die Flüsse mit den Bewohnern ihrer Länder und entdeckt hier einen auffallenden Contrast, dort eine auffallende Aehnlichkeit. Der Contrast gilt von den Karlsbader Quellen:

Seltsames Land! Hier haben die Flüsse Geschmack und die Quellen,
Bei den Bewohnern allein hab' ich noch keinen verspürt.

Die Aehnlichkeit mit der Leipziger Litteratur läßt er die „Pleiße" rühmen:

Flach ist mein Ufer und seicht mein Bächlein, es schöpften zu durstig
Meine Poeten mich, meine Prosaiker aus.

Nachdem Lessing in seinem Laokoon die Grenzen der Poesie und Malerei erörtert hatte, war es ein arger Mißgriff, daß der Maler Karstens in Rom die Ideen Kants in allegorischen Bildern darstellen wollte. Darüber spottet Schiller in dem Epigramm „Das Neueste aus Rom":

Raum und Zeit hat man wirklich gemalt; es steht zu erwarten,
Daß man mit ähnlichem Glück nächstens die Tugend uns tanzt.

Einige von der Aufklärerei des vorigen Jahrhunderts haben nie begreifen können, daß es eine Gegend über dem gewöhnlichen Menschenverstande giebt, sie haben die Bewohner dieser oberen Region, auf deren Höhe Goethe und Schiller lebten, nie verstanden und zu würdigen vermocht, aber beurtheilt und, so weit ihre Kraft reichte, verspottet. Der Typus dieser Art war Friedrich Nicolai. Er glaubte, daß alles zum intellectuellen Wohle der Menschheit geschehen sei, wenn er seine Meinung

gesagt habe und dieselbe unermüdlich wiederhole. Sein Geist war zweidimensional, er ging nur in die Breite. Ueber eine Reise in Deutschland und der Schweiz, die er in einem Jahre gemacht, schrieb er in vierzehn Jahren ein Werk von zwölf Bänden. Ihn schildert das Epigramm „Der Wichtige“:

Seine Meinung sagt er von seinem Jahrhundert, er sagt sie;
Nochmals sagt er sie laut, hat sie gesagt — und geht ab.[1]

Auch hier, im Felde der Epigramme, zeigt sich der dramatische Dichter in der Art und Weise, wie er ganze Reihen von Xenien belebt, personificirt, gruppenweise auftreten und förmliche Scenen spielen läßt. Schon der Anfang, der Einzug der Xenien auf die Leipziger Messe, liefert ein solches ergötzliches Bild, dann die Gruppe der Sternbilder des Thierkreises, die Goethen so wohlgefiel, die Flüsse, die Parodie homerischer Scenen aus der Odyssee, der Freiermord war beabsichtigt, die Todtenbeschwörung wurde ausgeführt. Die Stimme der Philosophen in der Unterwelt und das Gespräch

[1] Schiller XI. Xenien 1795—1796. Nr. 43, 15, 53, 62, 104, 108, 135, 185.

des Dichters mit dem Herkules, d. i. mit Shakespeares Schatten, bilden eine Reihe der glücklichsten Epigramme:

Ringsum schrie, wie Vögelgeschrei, das Geschrei der Tragöden
Und das Hundegebell der Dramaturgen um ihn.
Schauerlich stand das Ungethüm da. Gespannt war der Bogen,
Und der Pfeil auf der Senn' traf noch beständig das Herz.[1]

III. Die komischen Charaktere.

1. Das satirische Pathos und die lächerliche Figur.

Wir sind schon auf dem Wege zu den Charaktergebilden komischer Art. Die dramatische Darstellungsweise, da sie das Leben selbst vergegenwärtigt und darum die wirksamste ist, war für Schiller vermöge seiner dichterischen Natur die nächste und machte sich überall bei ihm geltend, auch in der erzählenden Form. In der ersten Vorrede zu den Räubern lesen wir darüber seine eigene sehr bezeichnende Erklärung: er habe kein Theaterstück

[1] Ebendas. XI. Xenien. Einzug: Nr. 1—6. Litterarischer Zodiakus: Nr. 68—89. Die Flüsse: Nr. 97—113. Die Philosophen: Nr. 371—89. Shakespeares Schatten: Nr. 390—412.

liefern, sondern eine Geschichte dramatisch erzählen wollen. „Ich schrieb einen dramatischen Roman und kein theatralisches Drama." Es ist „das große Vorrecht der dramatischen Manier, die Seele gleichsam bei ihren verstohlensten Operationen zu ertappen".

Wenn sich nun seine satirische Gesinnung und Kraft in dramatischen Formen ausprägt, so wird dies zunächst auf zwei Arten geschehen: der Dichter wird uns entweder sein eigenes Abbild, einen ihm ähnlichen Charakter vor Augen stellen, aus dessen Pathos die Satire hervorgeht, oder in einem ihm völlig entgegengesetzten das Object, welches die Satire trifft und erleuchtet. In dem ersten Fall entsteht ein pathetischer Charakter wie Karl Moor, im andern eine lächerliche Figur, deren Züge so stark hervorgehoben, in ein so intensives und grelles Licht gesetzt werden, daß sie auch dem blödesten Auge einleuchten. Um dieser Deutlichkeit willen werden die lächerlichen Züge bis zur Karikatur vergröbert.

Ist das nichtige Wesen unschädlich und harmlos, so kann der Dichter dasselbe heiter gewähren und die komische Figur ins Possirliche spielen

lassen. Vereinigt sich dagegen mit der Nichtigkeit auch die moralische Nichtswürdigkeit, so mischt sich in die satirische Gesinnung des Dichters noch die Verachtung, und er wird uns die lächerliche Figur als die personificirte Erbärmlichkeit erscheinen lassen.

2. Der Hofmarschall von Kalb.

Das lächerlichste Gebilde dieser satirisch gesinnten, karikirenden Komik voller Verachtung ist der Hofmarschall von Kalb. Hier hat der Dichter geflissentlich an dem Gegenstand seiner Satire keinen Zug übrig gelassen, der einen Rest von eigener unverdorbener Menschlichkeit enthielte, er zeichnet das verkörperte Gegentheil von jeder Art ursprünglicher Kraft und origineller Empfindung: ein armseliges Machwerk, das eintägige Geschöpf der Hofgunst, nichts als eine fürstliche Drahtpuppe, verstandesschwach, gewissenlos, geckenhaft, furchtsam. Die Züge sind so stark aufgetragen, daß überall die Karikatur hervorspringt. Das erste Zeichen, das der Dichter von ihm ausgehen läßt als Signal seines Daseins, ist der Bisamgeruch, um uns gleichsam naturgeschichtlich über die Figur zu orientiren.

Ein einziges Pathos lebt in diesem nichtigen Wesen, und von hier aus macht die Figur ihre rein komische Wirkung, es sind die superlativen Vorstellungen, in denen das Selbstgefühl Kalbs gipfelt: daß er der Erste war im Antichambre, daß der Herzog beim Lever zwanzig und eine halbe Minute mit ihm gesprochen, daß Seine Durchlaucht heute einen Merde d'Oye Biber anhaben! In dieser Seele ist nur ein unsterblicher Kummer: daß auf dem Hofball vor einundzwanzig Jahren „von Bock" das vornehme Strumpfband, welches Kalb zuerst erblickt, zuerst ergriffen und ihm gleichsam vor der Nase weggeschnappt hat. Damals ist er um die größte Entdeckung seines Lebens betrogen worden, auf die er stolzer gewesen wäre, als Newton auf die Gravitation.

Er läßt sich zu der nichtswürdigen Kabale gegen den Sohn des Präsidenten brauchen, aber er hat nicht das Fünkchen Muth, den stürmischen Liebhaber auszuhalten. Die Scene zwischen Heißsporn-Ferdinand und dem bisamduftenden Kalb war ganz dazu angethan, den satirischen Appetit des Dichters zu sättigen. Die Leidenschaft Ferdinands hatte es auf die Pistole abgesehen, aber der

Gegner ist für diesen tragischen Ausbruch zu erbärmlich; so entladet sich die Leidenschaft im vernichtenden Witz: „Wie er dasteht, der Schmerzenssohn! — Dasteht, dem sechsten Schöpfungstag zum Schimpfe! Als wenn ihn ein Tübinger Buchhändler dem Allmächtigen nachgedruckt hätte! — Schade nur, ewig Schade für die Unze Gehirn, die so schlecht in diesem undankbaren Schädel wuchert. Diese einzige Unze hätte dem Pavian noch vollends zum Menschen geholfen, da sie jetzt nur einen Bruchtheil von Vernunft macht!" Und was erwidert der Marschall auf diese Ladung? Der Witz kühlt die Leidenschaft, indem er sie ausläßt. Wer den Gegner durch Spott vernichten kann, der thut ihm nichts weiter. Kalb fühlt das Gewitter im Abzuge und athmet auf: „O! Gott sei ewig Dank! Er wird witzig." Er empfindet den Witz, der ihn beschimpft, als eine Wohlthat.[1]

Hier haben wir in einer Scene den feurigen Ausbruch pathetisch erregter Satire, die Schillers eigene Gesinnung darstellt, und zugleich in grellster Beleuchtung ihren Gegenstand, die lächerliche Figur,

[1] Schiller III. Kabale und Liebe. IV. 3. S. 452 ff.

die sich noch darüber freut, daß der Feuerschein, der sie erhellt, von der Satire kommt und nicht von der Pistole. Es bedurfte wohl kaum vieler karikirender Zuthat, um einen Hofmarschall, wie Schiller solche vor Augen gesehen hatte, à la Kalb erscheinen zu lassen. Erschienen diese Leute doch ihrem Herrn selbst lächerlich. Als Herzog Karl den 9. Januar 1783 mit seiner Freundin die Reise nach Sachsen antrat und den Hof verabschiedet hatte, gedachte er in seinem Tagebuch dieser Abschiedsscene mit der Bemerkung: „wo freilich mancher runde Hofbuckel seine Künste machte und mir glückliche Reise wünschte".[1] Nach diesem Modell ließ Schiller in demselben Jahre seinen Ferdinand den Lebensberuf des Hofmarschalls schildern: „In einem Augenblick siebenmal kurz und siebenmal lang zu werden, wie der Schmetterling an der Nadel!"

3. Das niedere Pathos und dessen Komik.

Bis hierher lassen sich die komischen Gebilde leicht und einfach aus des Dichters eigener Natur

---

[1] Vely: Herzog Karl von Württemberg und Franziska von Hohenheim. S. 140.

herleiten. Wenn sein satirisch gerichtetes Pathos sich dramatisch äußert, so setzt er dieses selbst und dessen Gegenstand in Scene: er macht einen Heißsporn, wie Karl Moor, wie Ferdinand von Walter zu seinem Organ und eine lächerliche verächtliche Figur, wie den Hofmarschall von Kalb, zu seinem Object; er verdichtet die eigene Gesinnung und ihr gegenüber die nichtswürdige in Charakteren.

Nun aber sehen wir aus seiner Werkstätte eine Reihe dramatischer Figuren hervorgehen von unfehlbar komischer Wirkung und völliger Eigenart ohne Wurzeln in der Empfindungsweise des Dichters. Was konnte dieser auch gemein haben mit Leuten, wie Spiegelberg und der Mohr, der Pater und der Kapuziner, der Wachtmeister und der Jäger, Isolani und Tiefenbach, Deveroux und Macdonald? Und doch wie lebt alles an diesen Figuren! Wie abgerundet treten sie vor uns hin! Sie zehren nicht von dem Dichter, sondern leben aus eigenen Mitteln und erscheinen, wie kaum einer der Schillerschen Helden, abgelöst von dem Geiste ihres Urhebers, unabhängig von dessen eigener Gemüthsart. Nirgends eine Spur von mühsamer Erfindung, als ob es dem Dichter schwer gefallen

wäre, diese ihm fremdartigen Geschöpfe zu bilden; nichts vielmehr scheint ihm weniger Mühe gekostet zu haben, als diese leichtgeborenen Kinder seiner Phantasie, bei denen sein Gemüth weder mit Sympathie noch Antipathie im Spiel war. Hier erging sich seine Einbildungskraft am freiesten, und das eigene Lustgefühl, womit wir das Gebahren dieser Figuren betrachten, sagt uns, daß der Dichter selbst weder pathetisch noch satirisch erregt, sondern in seiner besten poetischen Laune, heiter und humoristisch gestimmt war, als er sie schuf. Darum sind diese Geschöpfe auch so lebendig.

Man hat unserem Dichter das Vermögen einer rein objectiven Darstellung bestreiten und daraus wider die Vollgültigkeit seiner dramatischen Kunst mancherlei Bedenken herleiten wollen. Schon die Hinweisung auf die eben erwähnten komischen Gebilde genügt, solche Bedenken zu entkräften. Diese Charaktere sind im genauesten Sinne objectiv: ihre komische Wirkung besteht in dem vollen, unverstellten Ausdruck und Bekenntniß ihrer eigensten Natur, die mit der ihres Dichters gar nichts gemein hat. Man könnte sie deshalb naiv-komisch nennen. Hier hat sich der Dichter seines eigenen

Wesens entäußert und uns Charakterbilder geliefert, die gleichsam die Gegenstücke und Widerspiele seiner „Selbstbekenntnisse" sind. Um so wichtiger und interessanter ist die Frage nach dem Ursprunge dieser Schöpfungen aus dem Genie Schillers.

Das menschliche Selbstgefühl steigt und fällt, wie jede intensive Größe, es durchläuft eine Skala von Graden und erreicht einen Höhezustand, der die Grenze bezeichnet, bis wohin es sich nach dem Maße seiner Kraft und Lebensstellung erhebt. Wenn es im Superlativ steht, so hat es seine höchsten Vorstellungen, die es am gewichtigsten nimmt und am feurigsten empfindet, worin es sich am vornehmsten erscheint und am meisten imponirt, sicher, daß es auf die andern denselben Eindruck ausübt. Wo ein menschliches Selbstgefühl seinen Höhepunkt hat, da hat der Mensch sein Pathos, da erreicht die Temperatur seiner Gefühle ihren höchsten Grad, gleichsam den Siedepunkt, da liegt innerhalb der Sphäre jedes Selbstgefühls die Grenze, welche seine erhabenen und niedrigen Vorstellungen scheidet. Wenn sich unser Gemüth seinen erhabenen Vorstellungen zuwendet, kommt es in Schwung; wenn es sich gegen die niedrigen kehrt, geräth es in

satirische Wallung; wenn es sich mit voller ungehemmter Freiheit ergießt, über jedes Hinderniß leicht hinwegspielt, jeden Druck der Dinge mühelos aufhebt, so ist es in Fluß und fühlt sich dann mächtig und frei: dieser Zustand ist die gute Laune oder der Humor. So ist das gesteigerte Selbstgefühl, das menschliche Pathos die natürliche Quelle des Aufschwungs, der Satire und des Humors. Wenn wir ein menschliches Selbstgefühl und seine Schranken richtig erkennen, so wissen wir auch, worin sein Pathos besteht, welchen Schwung dasselbe nimmt, wie hoch und nach welcher Gegend; wir wissen dann, in welcher Richtung sich bei ihm Satire und Humor ergießen, mit einem Worte: wir kennen das Strombette und den Gang dieses Charakters.

So verschiedenartig die menschlichen Naturen sind, so verschiedenartig ist ihr Selbstgefühl und ihr Pathos. In jedem liegt eine Quelle komischer Wirkungen. Freilich giebt es ein Pathos, das durch den Ernst und die Höhe seines Selbstgefühls, durch die Gewalt seiner Leidenschaften und den Umfang seines Gebiets so großartig angelegt ist, daß es, erregt und um sich greifend, die

Mächte der Welt wider sich aufbringt und den Kampf mit dem Schicksal hervorruft: dies ist das heroische Pathos und seine Laufbahn die tragische. Es ist offenbar ein Unterschied, in welchem Selbstgefühl und in welcher Lebenssphäre sich das Pathos bewegt: ob im Wallenstein oder im Wachtmeister, ob im Posa oder im Kapuziner.

Das menschliche Pathos als solches ist die gleichnamige Quelle tragischer und komischer Wirkungen. Auch das heroische Pathos hat in seinem freien Selbstgefühl Augenblicke komischer Stimmung. Es kommt darauf an, ob man das heroische Pathos rein tragisch oder ganz menschlich darstellt, ob man es nach seiner idealen Höhe oder nach der Natur auffaßt: in dem ersten Falle wird man die komische Wirkung ganz ausschließen, wie die Alten gethan haben, in dem andern wird man auch innerhalb der tragischen Handlung Raum für das Komische finden, wie Shakespeare.

Im Unterschiede von dem heroischen Pathos möge das nichtheroische als das niedere gelten. Dieses Wort soll hier nichts weiter als diesen Unterschied ausdrücken. Auch das niedere Pathos hat seinen Höhepunkt und seinen Schwung, seine

Satire und seinen Humor. Für uns fällt der Schwung des niederen Pathos ins Komische, da er uns unmöglich ernsthaft und erhaben anmuthen kann. Je ernsthafter dieser Schwung sein will, je mehr das niedere Pathos sich selbst imponirt, je vornehmer es thut, um so ergötzlicher ist für uns die Wirkung, um so lächerlicher oder um so heiterer.

Hieraus erklärt sich vollkommen, wie Schiller dazu kam, Charaktere von naiv-komischer Wirkung so überaus glücklich zu treffen: er verstand sich auf das menschliche Selbstgefühl, auf dessen Höhentemperatur und Culmination. Auch das fremdartigste Selbstgefühl hatte in seinem Pathos eine diesem Dichter zugängliche und offene Seite. Von hier aus bemächtigte er sich der ganzen Figur, von hier aus ließ er sie dramatisch wirken. Er setzte seine Phantasie in den Höhepunkt des fremden Selbstgefühls und redete dessen Sprache, bald pathetisch und satirisch, bald mit Humor, wie es eben die Gelegenheit und die Charaktere verlangten; er redete diese Sprache so lebendig und schwungvoll, wie nur er es vermochte, und zugleich so eigenartig, wie es der fremde Charakter

haben wollte. So erzeugte sich unwillkürlich die komische Wirkung. Wenn er Charaktere unterhalb der heroischen und idealen Lebenshöhe dramatisch zu beleben hatte, so ging er zuerst auf deren eigenartiges Selbstgefühl los, suchte sich die Quelle, woraus in diesen Charakteren das Pathos entsprang: das war sein erstes Ziel, dieses Pathos traf er mit der poetischen Sicherheit einer Einbildungskraft, die das Vermögen besaß, sich einer fremden Natur gewissermaßen gleichartig zu machen, er gab diesem Pathos den lebendigsten, unbefangensten Ausdruck, und die komische Wirkung kam von selbst, sie war um so genialer, je ungesuchter und natürlicher sie war.

Schillers Charaktere der naiv-komischen Art haben sämmtlich einen pathetischen Zug und ein niederes Pathos, das seiner Natur nach die ernste und tragische Wirkung ausschließt. Es ist nicht mehr befremdlich, daß dieser „sentimentalische“ und tragische Dichter solche naive und komische Charaktere zu schaffen wußte. Er blieb in seinem Element. Wenn es für das menschliche Pathos von der niedrigsten Stufe bis zur höchsten ein geniales und divinatorisches Verständniß giebt, so besaß Schiller

dieses Organ in unvergleichlicher Weise. Sein Genie für das Komische folgt aus seinem Genie für das Pathos.

IV. Der Galgenhumor.

1. Spiegelberg.

Ein Beispiel der niedrigsten Art ist Spiegelberg in den Räubern. In dieser Figur wollte Schiller das äußerste Widerspiel zu seinem Helden zeichnen. Karl Moor ist der ideale Räuber, Spiegelberg der gemeine; bei jenem ist das Räuberthum das fehlgegriffene Mittel zur Weltverbesserung, bei diesem ist es Selbstzweck. Moor will ein Held, Spiegelberg nichts als ein Spitzbube sein. Seine Phantasie lebt in schlechten Streichen, die gräulichste Wirthschaft ist ihm die liebste, Zerstörung, Plünderung und Völlerei sind seine Ideale. Hat Moor das Lied von Brutus und Cäsar gedichtet, so wird wohl Spiegelberg das Räuberlied gemacht haben. Des Josephus furchtbare Beschreibung von der Zerstörung Jerusalems hat seine Phantasie berauscht. Moor schwärmt im Plutarch, Spiegelberg im Josephus. Daß jener für die Helden des Alterthums glüht, erscheint

diesem als eine „alexandrinische Flennerei". „Den Josephus mußt du lesen." „Lies den Josephus, ich bitte dich drum." Das ist auch eine Schwärmerei, ein Spitzbubenpathos, dessen Phantasie sich sogar für den Nachruhm erhitzt. Von diesem Pathos aus setzt Schiller seine Figur in Bewegung. Er giebt ihr alle Phantasie, die ein solches Pathos nur wünschen kann. Um sie durch nichts zu beengen, nimmt er ihr den leisesten Gewissensdruck eines ehrlichen Mannes. Die Hölle selbst wird in dieser Phantasie zum ergötzlichsten Bilde und malt sich als die hoffnungsvollste Zukunft. „Wenn Schaaren vorausgesprengter Couriere unsere Niederfahrt melden, daß sich die Satane festtäglich herausputzen, sich den tausendjährigen Ruß aus den Wimpern stäuben, und Myriaden gehörnter Köpfe aus der rauchenden Mündung ihrer Schwefelkamine hervorwachsen, unseren Einzug zu sehen? Kameraden! Frisch auf! Kameraden! Was in der Welt wiegt diesen Rausch des Entzückens auf!"[1]

Wo der Spitzbube aufhört und der ehrliche Mann anfängt, da findet sich für Spiegelberg

[1] Schiller II. Die Räuber, Schauspiel I. 2. S. 28 ff. S. 44 ff.

gleichsam die Naturgrenze seiner Fähigkeiten; selbst was im Spitzbuben eine gewisse Verwandtschaft mit dem Tüchtigen haben kann, wie Kühnheit, Unternehmungsgeist, Muth, liegt ganz außerhalb seiner Sphäre. Die unmännliche, rein bübische Seite des Handwerks ist sein eigentliches Element, die schlechten Streiche ohne Gefahr, Klöster plündern, lüderlich leben, schlechte Subjecte anwerben, einfältige und leichtsinnige verführen: das sind die Thaten, mit denen er prahlt, die sein Selbstgefühl erheben, sein Pathos in Schwung setzen. „Siehst du?" sagt er zu Razmann. „Sag' du mehr, ob das kein Luderleben ist? Und dabei bleibt man frisch und stark, und das Corpus ist noch beisammen und schwillt dir stündlich, wie ein Prälatsbauch — ich weiß nicht, ich muß was Magnetisches an mir haben, das dir alles Lumpengesindel auf Gottes Erdboden anzieht, wie Stahl und Eisen." — „Braucht keiner Hexereien, — Kopf mußt du haben! Ein gewisses praktisches Judicium, das man freilich nicht in der Gerste frißt — denn siehst du, ich pfleg' immer zu sagen: einen honneten Mann kann man aus jedem Weidenstozen formen, aber zu einem Spitzbuben will's Grütz — auch ge=

hört dazu ein eigenes Nationalgenie, ein gewisses, daß ich so sage, Spitzbubenklima, und da rath' ich dir, reis' du ins Graubünder Land, das ist das Athen der heutigen Gauner."[1]

Den schlimmsten Streich hat Spiegelberg seinem Dichter selbst gespielt, und zwar mit eben dieser Begeisterung für Graubünden. Bekanntlich hat diese Stelle im Leben Schillers einen verderblichen, ich möchte sagen, tragikomischen Einfluß gehabt. Die Graubündener wurden böse und verfolgten den Dichter bis vor den Herzog: dies war die komische Wirkung. Aber der Herzog wurde noch böser, und Schiller konnte sich vor seinem Zorn zuletzt nicht anders retten als durch die Flucht, die ihn heimathlos machte: dies war die tragische Wirkung.[2]

Bekanntlich hatte Schiller das Joch Klopstocks eben abgeschüttelt, als er die Räuber zu schreiben begann. Schon jetzt regte sich die satirische Stimmung, die sich später in der Anthologie epigrammatisch aussprach.[3] Es gab gewisse Stellen in der Messiade, worüber Schiller und seine Freunde

[1] Ebendas. II. 3. S. 81 ff.

[2] Meine Schiller-Schriften. I. S. 150, S. 192.

[3] S. oben S. 30.

in der Militärakademie sich lustig machten: namentlich über die „wenigen Edlen“, als welche die tugendhaften Menschen zu drei verschiedenen malen figuriren mußten. So hieß Joseph von Arimathäa unter den entarteten Nachkommen Abrahams einer der „übriggebliebenen wenigen Edlen“. Es war eine kleine Bosheit versteckter Art, wohl die erste, die Schiller an Klopstock ausließ: daß er eine Anspielung auf diese Stelle der Messiade (im Anfange des vierten Gesanges) dem Spiegelberg in den Mund legte, wie er die Plünderung des Cäcilienklosters schildert. „Endlich gar die alte Schnurre, die Aebtissin, angezogen wie Eva vor dem Fall — du weißt, Bruder, daß mir auf diesem weiten Erdenrund kein Geschöpf so zuwider ist, als eine Spinne und ein altes Weib, und nun denk dir einmal die schwarzbraune, runzlichte, zottigte Vettel vor mir herumtanzen und mich bei ihrer jungfräulichen Sittsamkeit beschwören — alle Teufel! ich hatte schon den Ellbogen angesetzt, ihr die übriggebliebenen wenigen edlen vollends in den Mastdarm zu stoßen“ u. s. f.[1] Diese Worte bleiben unerklärlich,

---

[1] Die Räuber. II. 3. Schiller II. S. 80 und 81 (Anmerkg.).

wenn man die Parodie nicht versteht, aber Razmann wußte recht gut, was es mit den „übriggebliebenen wenigen edlen" für eine Bewandtniß hatte.

2. Der Mohr.

Ein ähnliches Genre als Spiegelberg ist der Mohr im Fiesco, er ist in diesem Genre Schillers Meisterstück. An die Stelle der überladenen und schwülstigen Phantasie, die in Spiegelberg wuchert, tritt hier Naturell und Race, an die der hohlen Prahlerei furchtlose Thätigkeit und kühne Unternehmung. Der reinkomische Charakter hat bei dieser Uebersetzung der Spitzbubennatur aus dem Weißen ins Schwarze viel gewonnen. Das erotische Naturell des Mohren unterstützt das Spitzbubenpathos weit besser, als die verdorbene Phantasie eines liederlichen Studenten, wie die Spiegelbergs. Ich untersuche hier nicht, mit welchem Rechte der Mohr in die Einrichtung der Schillerschen Tragödie gehört; aus dem ertappten Meuchelmörder macht Fiesco sofort seinen vertrautesten Diener, und in Kurzem ist der Mohr das Factotum der ganzen Verschwörung. Eine äußere von der Geschichte gegebene Veranlassung zu dieser

Figur hatte Schiller keine. Alle Figuren seiner Tragödie waren geschichtlich bezeichnet, nur drei sind rein erfunden: die Tochter Verrinas, der Maler Romano und der Mohr Muley Hassan, von der deutschen Leibwache nicht weiter zu reden. Die beiden ersten Figuren einzuführen, bewog den Dichter Lessings vorbildlicher Einfluß in der Emilia Galotti. So ist, strenggenommen, der Mohr die einzige ohne jede äußere Veranlassung rein ersonnene Figur im Fiesco.

Die Figur ist aus einem Stück. Um sie in ihrer komischen Wirkung ganz vor sich zu haben, muß man sie nicht blos hören, sondern sehen in ihrer rastlosen Beweglichkeit, ganz Instinkt für alles, wozu Spitzbubengenie gehört, sofort im Klaren über alle durchtriebenen Mittel zum glücklichen Gaunerstreich, immer auf dem Sprunge zur That, thierisch behend in der Ausführung. Selbst wenn in diesem Krauskopf Skrupel entstehen könnten, sie hätten bei dieser Behendigkeit nicht Zeit sich zu regen. Das Gewissen will Zeit haben; der Mohr ist so geschwind, daß ihn das Gewissen nicht einholt. In dieser Geschwindigkeit selbst, dieser blitzschnellen Art, womit er seine

Streiche entwirft und ausführt, als ob er auf seine Beute losstürzte, ist Race, ist etwas von einem afrikanischen Raubthier. So habe ich die Rolle des Mohren einst von Ludwig Dessoir in Berlin darstellen sehen, der mit plastischer Deutlichkeit das Bild zu ergreifen und in allen Zügen wiederzugeben wußte.

Das Spitzbubengenie macht das Selbstgefühl und Pathos des Mohren. Von hier aus läßt Schiller die Figur lebendig werden und absichtslos ihre komische Wirkung erzeugen. Dieses Pathos hat seine eigenthümliche Denkweise und sein besonderes Ehrgefühl. Einen Schurken läßt er sich schimpfen, aber den Dummkopf verbittet er sich. Verdienen heißt bei ihm stehlen. Die Börse mit tausend Zechinen, die ihm Fiesco schenkt, giebt er entschlossen zurück: „Das Geld hab' ich nicht verdient". Seine Spitzbüberei ist seine Kunst. Daß er sie versteht, ist sein Stolz. Diese Kunst hat, wie jede andere, ihre Grade, die bis zur Vollkommenheit gehen; Genie und Uebung macht hier, wie überall, den Meister. Er redet mit Verachtung von ihrer niedrigsten Stufe, dem Heer der langen Finger, die es höchstens bis zum

Galgen bringen, und mit Begeisterung von der höchsten: „Das sind Männer, die ihren Mann zwischen vier Mauern aufsuchen, durch die Gefahr eine Bahn sich hauen, ihm gerade zu Leib gehen, mit dem ersten Gruß ihm den Großdank für den zweiten ersparen. Unter uns. Man nennt sie nur die Extrapost der Hölle. Wenn Mephistopheles einen Gelust bekommt, braucht's nur einen Wink, und er hat den Braten noch warm." Rein um der Kunst willen thut es ihm aufrichtig leid, daß der Mordstreich gegen den Fiesco fehlschlug. Es wäre ein Meisterstreich gewesen. Jetzt fühlt er sich mit wahrer Beschämung als Stümper. Er will zu allen Commissionen gebraucht werden, „nur bei Leibe! zu keiner ehrlichen — dabei benehm' ich mich plump wie Holz".[1]

Spiegelberg war ein Spitzbubenphantast der niedrigsten Art; der Mohr ist ein Spitzbubennaturell der ausgeprägtesten Sorte, an dem die Phrenologen studiren mögen. Ein hartgesottener Sünder und doch ein drolliger Gauner! Seine gute Laune ist der vollendete Galgenhumor.

---

[1] Schiller III. Fiesco I. 9. S. 30 ff.

Doch wird uns bei dem Galgenhumor nicht behaglich zu Muthe. Diese Art von Selbstgefühl, die das Gewissen des ehrlichen Mannes ganz von sich ausschließt, erschwert uns durch den schlechten Stoff, aus dem es besteht, die heitere Laune. Man könnte fragen: warum ist überhaupt das Spitzbubenpathos komisch, da doch die Spitzbüberei abscheulich ist? Um auf diese Frage keine weitläufige und doch die richtige Antwort zu geben, berufe ich mich auf einen Goetheschen Ausspruch. Goethe läßt seinen Mephistopheles zum lieben Gott sagen: „Mein Pathos brächte dich gewiß zum Lachen, hättst du dir nicht das Lachen abgewöhnt!" Die menschliche Natur kann sich das Lachen schwer abgewöhnen. Wenn nun das Pathos sogar des Teufels lächerlich ist, warum soll es nicht auch das der Spitzbuben sein, die noch lange so schlimm nicht sind, als der, dem sie dienen?

V. Der Stadtmusikant Miller.

Folgen wir unserem Dichter auf ein entgegengesetztes Lebensgebiet, das uns heimlicher anmuthet. An die Stelle der Gauner trete der grundehrliche Mann, an die des wilden Räuberthums der bürger-

liche Stand in seiner strengen Umzäunung. Ob es möglich sein wird, aus diesen nüchternen, prosaischen Lebenselementen einen poetischen und naivkomischen Charakter zu lösen? Figuren genug sind in der Werkstätte unserer dramatischen Kunst aus kleinbürgerlichem Holze geschnitzt worden, sie waren meistens, wie ihr Stoff, hölzerne Figuren. Aus der bürgerlichen Moral bäckt sich bequem das liebe tägliche Brod, aber das ist für die Poesie eine sehr magere Kost. Unsere dramatische Litteratur hat viel von diesem ungesäuerten Teige gelebt und zu Dutzenden jene wässrigen Rührstücke geboren, denen Schiller einige seiner besten Xenien im Gespräche mit Shakespeares Schatten gewidmet hat:

— Uns kann nur das Christlich-Moralische rühren,
Und was recht populär, häuslich und bürgerlich ist.
Der Poet ist der Wirth und der letzte Actus die Zeche,
Wenn sich das Laster erbricht, setzt sich die Tugend zu Tisch.[1]

Nur einmal hat Schiller in diesem scheinbar so unfruchtbaren Stoffe gearbeitet, an dem viele herumgestümpert und langweilige Geschöpfe zum Vorschein gebracht haben; nur eines seiner Charaktergebilde hat er daraus hervorgehen lassen,

[1] Schiller XI. Xenien: Nr 402, 412. S. 150 ff.

aber es war mit dem poetischen Hauche geschaffen und das vollendete Meisterstück seiner Gattung: der Musikus in Kabale und Liebe. Was sich in der bürgerlich-deutschen Art charakteristisch ausprägt, die freiwillige Einschränkung in enge Verhältnisse, die Rechtschaffenheit in Handel und Wandel, das Ehrgefühl der eigenen Arbeit, der Stolz nicht mehr und weniger sein zu wollen, als man ist, der Widerwille gegen alle Arten des Scheins und der Schwindelei, die sich in der Welt vielvermögend breitmachen — alle diese Züge faßt Schiller zusammen, verschmilzt sie in eine Figur und macht daraus ein echt bürgerliches Selbstgefühl und Pathos.

Die ganze Charakterart war ihm nahe gelegt, er selbst war in diesem Stande geboren, in dem eigenen Vater traten ihm die strengen Züge der bürgerlichen Sinnesart entgegen; sie lag trotz allem jugendlichen Sturm und Drange in ihm selbst, insbesondere die Empörung des bürgerlichen Selbstgefühls wider den dünkelhaften Hochmuth der vornehmen Classe. Bilder der eigenen Familie schwebten ihm vor. Es geschah wohl nicht zufällig, daß in dem Zeitpunkt, worin Schiller sein bürgerliches Trauer-

spiel vollendete, die Luise Millerin eben „sechzehn gewesen", wie seine eigene Schwester Luise, und der Musikus Miller sechzig werden soll, wie des Dichters eigener Vater. Es war das Jahr 1783.

Die genannten Züge enthalten alle Bedingungen zu einer Kraftnatur aus bürgerlichem Schrot und Korn. Es giebt freilich auch bürgerliches Stroh, aus dem sich allerhand Leute machen lassen, hübsche Leute, aber schlechte Musikanten, nicht Kraftmenschen, nicht Naturen von Fleisch und Blut, wie sie der Dichter braucht. Eine solche bürgerliche Kraftnatur ist unser Musikus. Wo Kraft und Selbstgefühl ist, da fehlt es auch nicht an Pathos und Leidenschaft, an Feuer und Phantasie. Daß diese Vermögen sich in den engen Grenzen einer bürgerlichen Natur, eines Genrebildes aus dem sogenannten kleinen Leben ausführen lassen, hat Schiller in seinem Musikus bewiesen. Es ist gut, daß er ihn ein Geschäft treiben läßt, bei welchem die Phantasie nicht nöthig hat zu verkümmern. Als der Musikus jung war, hat seine heißblütige Phantasie auch geschwärmt, er hat die Leidenschaften der Jugend erlebt und nicht blos am Notenpulte gesessen. Miller hieß ja der Ver-

fasser des schwäbischen Werthers, jener Kloster-geschichte, die in der Militärakademie zu Schillers Zeiten im Verborgenen eines der allergelesensten Bücher war. Vielleicht sollte bei unserem Musikus der gleiche Name eine Gefühlsverwandtschaft andeuten ohne alle weichliche Sentimentalität.

Wenn seine Tochter leidenschaftlich empfindet und schwärmt, so hat sie diesen Zug von ihrem Vater. Es herrscht zwischen beiden eine Uebereinstimmung der Gefühle, die als ein sehr wirksamer Factor in das Drama eingreift, den Gang der tragischen Handlung bestimmt und zu deren Entscheidung beiträgt. Daher die zärtliche Liebe des Musikus für sein Kind, er hütet sie wie seinen Augapfel, die eigene Jugend blüht ihm in der Seele dieser Tochter wieder auf; seine Luise an der Hand will er in die weite Welt gehen und mit der Ballade von Thür zu Thür sein Brod betteln. Wenn er ganz nach seiner Phantasie leben könnte, wer weiß, ob er nicht lieber Bänkelsänger wäre als Stadtmusikant!

Ebenso fühlt sich die Tochter im Herzen des Vaters einheimisch, sie fühlt, daß sie hier ganz verstanden und nachempfunden wird. Es ist so,

wie Wurm dem Präsidenten versichert: „Sie liebt ihren Vater — bis zur Leidenschaft, möchte ich sagen“. Darauf baut er seinen schändlichen Plan. Ihrer kindlichen Liebe ist kein Opfer zu groß. Um des Vaters willen schreibt sie den verderblichen Brief, opfert sie den Schein ihrer weiblichen Ehre und Treue, für ihn will sie leben, obwohl sie von ganzer Seele den Tod wünscht. Gegen die Tochter hat der Vater kein hartes Wort, ihr Anblick stimmt ihn weich und gerührt; nach ihrem Verluste bleibt ihm nichts, als der Ausbruch trostloser Verzweiflung. Doch ich habe jetzt nicht vor, sein tragisches Schicksal zu erörtern und die tragikomische Charakterart zu beleuchten, die Schiller einzig und allein in dieser Figur dargestellt hat.

Der Musikus hat noch andere Züge als die des zärtlichen Vaters. Sein Kraftgefühl geräth in Wallung, sobald ihn etwas ärgerlich macht oder empört. Nichts ist ihm widerwärtiger als die alberne Einfalt und die tückische Schleicherei. Wenn er aufbraust und über die Thorheiten der Frau ihm das Blut in den Kopf steigt, da kommt er ins komische Pathos und sprudelt von origineller Beredsamkeit, Witz und Satire, da ist jedes Wort

der ganze Mann. Die Frau ist verblendet von der vornehmen Liebschaft der Tochter und von dem adeligen Besuch in ihrem Hause dumm geschmeichelt. Sie sieht ihre Luise schon im Geist als „gnädige Madam“. Das ist es, was den Mann aus dem Häuschen bringt. Das Zwiegespräch des Ehepaars, womit das Stück beginnt, ist eine der lebendigsten Scenen, die je eine dramatische Feder geschrieben. Beide Figuren sind zum Greifen gemalt. Die Frau läßt sich nicht aus der Ruhe bringen, sie weiß, was sie weiß, und schlürft behaglich ihre Tasse aus, während der Mann in voller Hitze auf- und abläuft. „Solltest nur“, sagt die mütterliche Einfalt, „die wunderhübschen Billetter auch lesen, die der gnädige Herr an deine Tochter als schreiben thut. Guter Gott! Da sieht man's ja sonnenklar, wie es ihm nur um ihre schöne Seele zu thun ist.“ Da aber hat sie es bei dem Manne übel getroffen. „Das ist die rechte Höhe“, fährt er los, „auf den Sack schlägt man, den Esel meint man. Wer einen Gruß an das liebe Fleisch zu bestellen hat, darf nur das gute Herz Boten gehen lassen. Wie hab' ich's gemacht? Hat man's nur erst so weit im Reinen, daß die Gemüther topp

machen, wutsch! nehmen die Körper ein Exempel; das Gesinde macht's der Herrschaft nach und der silberne Mond ist am End' nur der Kuppler gewesen." Er weiß, wie nach dem Laufe der Welt häufig die sentimentalen Liebschaften enden, er kennt die verzeihliche Natur der Dinge und macht sie der einfältigen Frau im Fluß der Rede und in der Aufrichtigkeit des Herzens an dem eigenen Beispiele deutlich: „Und ich verdenk's ihm gar nicht. Mensch ist Mensch, das muß ich wissen".

Da sie mit den wunderhübschen Billettern und den prächtigen Büchern, die der Major der Tochter sendet, nichts ausgerichtet hat, so werden hoffentlich „die schönen Präsenter" mehr Eindruck machen. Da rührt sie an den bösesten Fleck. „Schier dich zum Satan, infame Kupplerin! Eh will ich mit meiner Geig' auf dem Bettel herumziehen und das Konzert um was Warmes geben, — eh will ich mein Violoncello zerschlagen und Mist im Sonanzboden führen, eh ich mir's schmecken lasse von dem Geld, das mein einziges Kind mit Seel und Seligkeit abverdient. — Stell' den vermaledeiten Kaffee ein und das Tobakschnupfen, so brauchst du deiner

Tochter Gesicht nicht zu Markt zu treiben. Ich hab' mich satt gefressen und immer ein gutes Hemd auf dem Leib gehabt, eh so ein vertrackter Tausend=sa=sa in meine Stube geschmeckt hat."

Die Frau läßt sich nicht einschüchtern und führt eine Batterie nach der andern ins Feuer, um den Mann aus dem Felde zu schlagen: erst „die Billetter", dann „die Präsenter" und zuletzt die hohe Familie, den Präsidenten, mit dessen Sohn der Stadtmusikant es nicht verderben dürfe. „Nur nicht gleich mit der Thür ins Haus. Wie du doch den Augenblick in Feuer und Flammen stehst! Ich sprech' ja nur, man müss' den Herrn Major nicht disguschthüren, weil Sie des Präsidenten Sohn sind."[1]

Aber der Geiger nimmt schon seine Positur vor dem Präsidenten, er weiß schon, was er Seiner Excellenz sagen wird, wenn er im rothen plüschnen Rock ihr die Aufwartung macht. Freilich sagt sich das leichter in der Einbildung als in Wirklichkeit, und unser Mann ist etwas herzhafter der Frau gegenüber als dem Minister. Das gehört zu seiner Art. Wenn er später im eigenen Hause den Mann vor sich sieht, vor dem, wenn er auf=

[1] Schiller III. Kabale und Liebe. Act I, Sc. 1.

tritt, das Herzogthum zittert, und der jetzt allen Uebermuth seiner Gewalt und seines Standes an dem „Bürgerpack" in der frechsten Weise ausläßt, da braucht er Zeit, um sich zu ermannen, und eine Weile weiß er nicht recht, ob er mit den Zähnen klappern oder knirschen soll. Aber die Furcht macht ihm Muth, und er rückt deutlicher und deutlicher mit der Sprache heraus, die sich aus der gewohnten Devotion immer derber herausarbeitet. „Deutsch und verständlich. Halten zu Gnaden. Euer Excellenz schalten und walten im Land. Das ist meine Stube. Meine devotestes Compliment, wenn ich dermaleins ein Promemoria bringe, aber den ungehobelten Gast werf ich zur Thür hinaus. Halten zu Gnaden." Am Ende fällt ihm ein, daß er ja auch seine Connexionen habe. „Ich laufe zum Herzog. Der Leibschneider — das hat mir Gott eingeblasen! — der Leibschneider lernt die Flöte bei mir. Es kann mir nicht fehlen beim Herzog." Diese Wendung ist nach beiden Seiten charakteristisch. Der Einfall des Musikus, den ihm die helle Verzweiflung eingiebt, zeigt, wie wenig der gute Mann sich je um Protectionen gekümmert hat, und die Antwort des Präsidenten läßt uns er=

kennen, daß dieser den Einfluß, den der flötenspielende Leibschneider haben könnte, gar nicht unterschätzt, sondern seine ganze Gewalt brauchen wird, um diese gefährliche Intervention zu verhindern.[1]

Es giebt im ganzen Umkreise unserer dramatischen Dichtung vielleicht keine Figur mehr, deren Art zu reden auch nicht den mindesten Anklang der Kunst- und Litteratursprache verräth, wie es bei dem Musikus Miller in den Scenen mit der Frau, dem Sekretär Wurm und dem Präsidenten der Fall ist. Er spricht, wie ihm der Mund gewachsen ist, wie sein Temperament im Augenblick erregt wird, wie es seine volksthümliche Art und Gewohnheit mit sich bringt, die unverkennbar schwäbische Art. Die Frau will ihm die Bedenken wegen des Junkers ausreden: „Du hast ihn nicht in dein Haus geschwatzt, — hast ihm deine Tochter nicht nachgeworfen". Gleich in Harnisch gebracht, wirft er ihr die Worte zurück: „Hab' ihn nicht in mein Haus geschwatzt, hab' ihm's Mädel nicht nachgeworfen; wer nimmt Notiz davon?" Auf gleiche Art verdoppeln sich im Eifer des Affects seine

[1] Ebendas. Act II, Sc. 6.

eigenen Worte, so daß seine Rede denselben Weg zweimal läuft. Wenn es nach der Frau ginge, sollte er sich um den Liebeshandel der Tochter nicht weiter kümmern: „Wer kann dir was anhaben? Du gehst deiner Profession nach und raffst Scholaren zusammen, wo sie zu kriegen sind". „Aber sag mir doch", antwortet er, „was wird bei dem ganzen Kommerz auch herauskommen? — Nehmen kann er das Mädel nicht — vom Nehmen ist gar die Rede nicht, und zu einer daß Gott erbarm? — Guten Morgen! —" Den Ausruf der Frau „Gott behüt uns in Gnaden!" läßt er wieder zurückprallen. „Es hat sich zu behüten. Worauf kann so ein Windfuß wohl sonst seine Absichten richten? — Das Mädel ist schön — schlank — führt seinen netten Fuß. Unterm Dach mag's aussehen, wie's will. Darüber guckt man bei euch Weibsleuten weg, wenn's nur der liebe Gott par terre nicht hat fehlen lassen" u. s. f.

Man muß ihn hören, wie er den Sekretär Wurm abtrumpft, der sich durch das Zureden des Vaters in die Ehe mit der Tochter schleichen möchte. Die Frau hat den vornehmen Schwiegersohn, „die Kavaliersgnade", schon in petto und

läßt den bürgerlichen Freier fühlen, daß er nunmehr für ihre Tochter viel zu gering sei. Ihr ganzes Wesen malt sich in den Worten und der dumm stolzen Miene, womit sie ihm den Korb giebt: „Gut ist gut und besser ist besser, und einem einzigen Kinde mag man doch auch nicht vor seinem Glück sein. Sie werden mich ja doch wohl merken, Herr Sekertare? — Weil eben halt der liebe Gott meine Tochter barrdu zur gnädigen Madam will haben."

Dem Musikus wäre der bürgerliche Schwiegersohn mit dem guten Auskommen schon recht, aber der Schleicher mit den tückischen Augen ist ihm zuwider; ein feuriger Liebhaber, der das Herz der Tochter gewinnt, wäre mehr nach seinem Geschmack, als diese Art von Bewerber: „Daß dich alle Hagel! 's Mädel muß Sie kennen. Was ich alter Knasterbart an Ihnen abgucke, ist just kein Fressen fürs junge naschhafte Mädel. Ich will Ihnen aufs Haar hin sagen, ob Sie ein Mann fürs Orchester sind, — aber eine Weiberseel ist auch für einen Kapellmeister zu spitzig. — Und dann von der Brust weg, Herr Vetter, ich bin halt ein plumper, gerader, deutscher Kerl —

für meinen Rath würden Sie sich zuletzt wenig bedanken. Ich rathe meiner Tochter zu keinem — aber Sie mißrath' ich meiner Tochter, Herr Sekretarius. Lassen mich ausreden. Einem Liebhaber, der den Vater zu Hülfe ruft, trau ich — erlauben Sie — keine hohle Haselnuß zu. Ist er was, so wird er sich schämen, seine Talente durch diesen altmodischen Kanal vor seine Liebste zu bringen — hat er's Kourage nicht, so ist er ein Hasenfuß, und für den sind keine Luisen gewachsen — Da! hinter dem Rücken des Vaters muß Er sein Gewerb an die Tochter bestellen. Machen muß Er, daß das Mädel lieber Vater und Mutter zum Teufel wünscht, als ihn fahren läßt — oder selber kommt, dem Vater zu Füßen sich wirft und sich um Gottes willen den schwarzen gelben Tod oder den Herzeinzigen ausbittet, — das nenn' ich einen Kerl! das heißt lieben! — Und wer's bei dem Weibsvolk nicht so weit bringt, der soll — — auf seinem Gänsekiel reiten."

So hat er sich wieder in die Hitze hineingeredet und steht „in Feuer und Flammen", wie die Frau sagt. In dieser Stimmung malt er den Wurm: „Ein konfiscirter widriger Kerl, als

hätt' ihn irgend ein Schleichhändler in die Welt meines Herrgotts hineingeschachert. — Die kleinen tückischen Mausaugen — die Haare brandroth — das Kinn herausgequollen, gerade als wenn die Natur für purem Gift über das verhunzte Stück Arbeit meinen Schlingel da angefaßt und in irgend eine Ecke geworfen hätte." —

So komisch wie die Ergüsse seines Pathos, sind die seiner Angst und der Wuth über den Sekretär, der ihn bei dem Präsidenten verklagt hat: „Aber soll mir der Tintenkleckser einmal in den Schuß laufen! Soll er mir laufen! — Sei es in dieser oder in jener Welt — Wenn ich ihm nicht Leib und Seele breiweich zusammendresche, alle zehn Gebote und alle sieben Bitten im Vaterunser und alle Bücher Mosis und der Propheten aufs Leder schreibe, daß man die blauen Flecken bei der Auferstehung der Todten noch sehen soll!"[1]

VI. Der Soldatenhumor.

1. Die Wallensteiner.

Um das Pathos als Quelle des Komischen richtig zu würdigen, muß man sich darunter nicht

[1] Ebendas. I. 2, II. 4. S. 362, 65 ff., S. 408 ff.

rhetorische, Stelzen und hochtrabende Redensarten vorstellen, sondern das eigenartige Selbstgefühl in seiner Steigerung. Diese thut der Natürlichkeit so wenig Abbruch, daß sie vielmehr das Selbstgefühl erst in den belebten und erhöhten Zustand bringt, worin der natürliche Mensch sich gehen läßt und in seiner vollen Wahrheit darstellt. Sein Pathos ist um so naiver und ergiebiger, je weniger die Phantasie erst besonderer Erregungen bedarf, um in Schwung zu kommen, je mehr die Lebensart selbst durch ihr Gebiet und ihre Haltung dazu angethan ist, das Selbstgefühl emporzuheben und in einem erhöhten Zustande zu erhalten. Wer sich in der Macht fühlt, genießt seinen Werth und vergißt seinen Unwerth, so daß sich in ihm ein naives Pathos von zuständlichem Charakter erzeugt und entwickelt.

Wo wäre dies mehr der Fall als bei den Soldaten, und bei diesen mehr als im Kriege? Wenn die Räuber jauchzen: „Ein freies Leben führen wir, ein Leben voller Wonne!" so muß sich dieser Räuberhumor vor der Welt in die böhmischen Wälder verkriechen. Wenn aber der Kürassier in Wallensteins Lager singt:

Wohl auf, Kameraden, aufs Pferd, aufs Pferd,
Ins Feld, in die Freiheit gezogen.
Im Felde, da ist der Mann noch was werth,
Da wird das Herz noch gewogen.
Da tritt kein anderer für ihn ein,
Auf sich selber steht er da ganz allein —

und der Chor in die Schlußworte einstimmt, so ist mit diesem Soldatenhumor die ganze Welt einverstanden, gleichviel ob gern oder ungern. Es ist ein Unterschied, in welcher Lebenssphäre das Selbstgefühl seinen Humor ausläßt: ob in den böhmischen Wäldern oder in den böhmischen Kriegsquartieren! Dort hat es die Welt sich gegenüber als eine feindselige Macht, hier hat es die Welt unter sich, und der letzte dieser Kriegsleute fühlt etwas in sich vom Herrn der Welt. Auf einer so massiven und mächtigen Grundlage entspringt unwillkürlich ein lebhaftes und gesteigertes Selbstgefühl, spielt das naive Pathos in den verschiedensten Schattirungen, in den buntesten Farben. Hier war der ergiebigste Stoff zu einer Fülle naiv-komischer Wirkungen. Und Schiller wußte sie zu lösen und auszuprägen durch einen Reichthum der lebendigsten Gestalten in „Wallensteins Lager". Er hatte die dramatische Kraft, alle diese Figuren

auf ihrer gemeinschaftlichen Grundlage zu vereinigen und zugleich genau aus einander zu halten, jeder ihre bestimmten Umrisse und Farben zu geben, in jeder eine eigenthümliche Seite der Soldatenart und ihres Pathos auf das Wirksamste zu verkörpern. Hier war dem niederen Pathos von seinem untersten Grade bis an die Grenze des Heroischen ein weiter Spielraum geöffnet. Mit der genialsten Meisterschaft hat Schiller dieses Pathos in allen seinen Tönen, in seiner ganzen Skala spielen lassen. Die niedrigste Stufe, die ans Brutale grenzt, erscheint im Kroaten, die höchste, die das Soldatenhandwerk in seinem noblen Sinne treibt und sich dem Heroischen annähert, im Pappenheimer; zwischen beiden die wilde, unbändige Art, die den Krieg liebt, weil er Beute bringt, die Gewinn und Ehre als Beute nimmt, das Leben für den Lebensgenuß einsetzt und auf das friedlich-bürgerliche Dasein mit der größten Geringschätzung herabsieht, in den Holkischen Jägern, und im Gegensatze zu diesen der Soldat, der um des lieben Eides willen seine Pflicht thut, den friedfertigen Bürgersmann noch nicht ganz ausgezogen hat, dem noch etwas von Vater und

Mutter hängen geblieben ist, in den guten Leuten vom Regiment Tiefenbach; endlich in der Mitte der Soldatenmasse mit seinem specifischen Selbstgefühl, sich von den anderen vornehm unterscheidend, weil er zum Regiment Friedland gehört, den Feldherrn öfter als die anderen sieht, den Dienst besser als alle versteht, der am liebsten den Wallenstein in der Marketenderbude spielen möchte, mit geheimnißvoller Miene thut, als ob er eingeweiht wäre: der gravitätische Wachtmeister.[1]

2. Der Wachtmeister und der Rekrut. Der Jäger.

Dem Friedländischen Trompeter stechen die Holkischen Jäger gleich in die Augen, wie sie eintreten, so schmuck und stattlich in ihren grünen Röcken mit den silbernen Tressen und den sauberen Spitzen am Kragen:

Ihr habt da einen saubern Spitzen
Am Kragen und wie euch die Hosen sitzen!
Die feine Wäsche, der Federhut!
Was das alles für Wirkung thut!

Der Wachtmeister dagegen fühlt sich in seiner ganzen Ueberlegenheit als der Wachtmeister, dessen Regiment der Feldherr selbst kommandirt. Die

[1] Schiller XII. Wallensteins Lager (Verszahl 1104).

Holkischen Jäger „gehören auch so zur ganzen Masse". Was ihnen fehlt, ist der eigentliche Schick:

Herr Jäger, ich muß Euch nur bedauern,
Ihr lebt so draußen bei den Bauern;
Der feine Griff und der rechte Ton,
Das lernt sich nur um des Feldherrn Person.

— — — — — —

Nun, da sieht man's! Der Saus und Braus,
Macht denn der den Soldaten aus?
Das Tempo macht ihn, der Sinn und Schick,
Der Begriff, die Bedeutung, der feine Blick.

Indessen das vornehme Gethue dringt bei den Holkischen Jägern nicht durch und erscheint ihnen als „Fratzen", die sie unbeachtet lassen.[1] Für diesen Wachtmeister giebt es in der Welt nichts, das seinem Selbstgefühle besser schmeckt, als ein Rekrut: der ist ein gefundenes Futter für seinen Appetit, hier steht der Lehrling dem Meister gegenüber, der ihm die ungeheure Kluft fühlbar macht, natürlich auf eine gnädige Art mit der Protectormiene. Das gravitätische Pathos des Wachtmeisters ist hier ganz in seinem Element, er wird ihm sagen, was vornehmer Soldatengeist ist, und den Unterschied klar machen zwischen dem Rekruten und dem Wacht=

[1] Ebendas. Auftritt VI. V. 203—205, 231—236.

meister durch die Aehnlichkeit zwischen dem Wachtmeister und dem Kaiser:

Sieht Er! das hat Er wohl erwogen.
Einen neuen Menschen hat Er angezogen,
Mit dem Helm und Wehrgehäng,
Schließt Er sich an eine würdige Meng.
Muß ein fürnehmer Geist jetzt in ihn fahren.
— — — — — — — —
Seh' er mal mich an! In diesem Rock
Führ' ich, sieht er, des Kaisers Stock.
Alles Weltregiment muß er wissen,
Von dem Stock hat ausgehen müssen;
Und auch das Scepter in Königs Hand
Ist ein Stock nur, das ist bekannt.
Und wer's zum Corporal erst hat gebracht,
Der steht auf der Leiter zur höchsten Macht,
Und so weit kann er's auch noch treiben.[1]

„Wenn er nur lesen kann und schreiben", fällt der Holkische Jäger ein, mit einem gewissen Selbstgefühl, das er noch aus der Schreibstube ins Lager mitgenommen hat. Es ist der lange Peter aus Itzehoe, der die Feder vertauscht hat mit der Kugelbüchse. Erst hat er sein väterliches Vermögen an die Soldaten zu Glückstadt in einer lustigen Nacht verspielt, dann ist er selbst um des Glückes willen Soldat geworden. Der Krieg gilt ihm als

[1] Auftr. VII. V. 414—418, 428—436.

das größte Glücksspiel; das Leben wagen, um es zu gewinnen, ist sein Wahlspruch. So ist er von Lager zu Lager fortgezogen, und erst unter den Fahnen Wallensteins in der wilden Holkischen Schaar findet er, was er sucht: das kühne und freie Soldatenleben, dem die Welt als Beute offen steht. Von den Schweden vertreibt ihn die strenge Mannszucht, von Tilly die verlorene Schlacht, denn unser Mann hält es nur mit dem Kriegsglück. Was ihm die Sachsen verleidet hat, ist für beide gleich charakteristisch: „die vielen Umständ' und Komplimente“:

Sollten da strenge Mannszucht halten,
Durften nicht recht als Feinde walten,
Mußten des Kaisers Schlösser bewachen,
Viel Umständ' und Complimente machen.
Führten den Krieg, als wär's nur Scherz,
Hatten für die Sach nur ein halbes Herz,
Wollten's mit niemand ganz verderben,
Kurz, da war wenig Ehr zu erwerben,
Und ich wär' bald vor Ungeduld
Wieder heimgelaufen zum Schreibepult,
Wenn nicht eben auf allen Straßen
Der Friedländer hätte werben lassen.

Hier wird ihm wohl, und sein Pathos kommt in Schwung, wenn er vom Friedland redet und dem Reiche von Soldaten, das er gegründet:

Da geht alles nach Kriegessitt',
Hat alles 'nen großen Schnitt,
Und der Geist, der im ganzen Corps thut leben,
Reißet gewaltig, wie Windesweben,
Auch den untersten Reiter mit.
Da tret' ich auf mit beherztem Schritt,
Darf über den Bürger kühn wegschreiten,
Wie der Feldherr über der Fürsten Haupt.

— — — — — — —

Was nicht verboten ist, ist erlaubt;
Da fragt niemand, was einer glaubt.
Es giebt nur zwei Ding' überhaupt,
Was zur Armee gehört und nicht,
Und nur der Fahne bin ich verpflicht.[1]

Stolz auf den Feldherrn und die Armee sind sie beide, der Wachtmeister und der Jäger, aber in verschiedenem Sinne. Der Wachtmeister lobt sich die große Soldatenmaschine, in der alles nach dem abgemessenen Tempo geht, alles zusammenpaßt, wie geleimt und gegossen, alles in einander greift auf Wort und Wink. Was dagegen dem Jäger gefällt, ist das Soldatenreich, worin alle auf Kosten der Welt leben, und jeder so ungenirt als möglich. Wie der Wachtmeister ausruft:

Wer hat uns so zusammengeschmiedet,
Daß ihr uns nimmer unterschiedet?
Kein anderer sonst, als der Wallenstein!

[1] Auftritt VI. V. 290—301, 306—322.

da erwidert der Jäger ganz verwundert:

Das fiel mir mein Lebtag nimmer ein,
Daß wir so gut zusammenpassen;
Hab mich immer nur gehen lassen.[1]

Er verträgt und versteht nun einmal die wachtmeisterliche Zügelung nicht. Ihm fehlt, was der Wachtmeister in seinem Sinn vor allen voraus hat und in allen Stücken: das richtige Tempo und der feine Blick, der mehr versteht als Soldatenkünste, der dem Feldherrn nicht blos „wie er sich räuspert und wie er spuckt" absieht, sondern auch die politischen Geheimnisse. Er spielt auch den Politiker unter den Soldaten, natürlich mit wohlbedachter Feinheit; er läßt gelegentlich von fern merken, wie die Dinge stehen, er könnte mehr sagen, wenn er wollte, wenn er nicht aus höheren Rücksichten schweigen müßte. Seine politischen Ansichten gleichen darin seinen Verdiensten, daß sie im Stillen bleiben und nur gelegentlich dem Rekruten gegenüber zum Vorschein kommen. Wenn er vom Wallenstein wie ein Eingeweihter redet, bedeutungsvoll und etwas mystisch sagt: „Und wer weiß, was er noch erreicht und ermißt", pfiffig

[1] Austr. XI. B. 803—807.

hinzufügt: „denn noch nicht aller Tage Abend ist", — so sehe ich wie im Typus gewisse Politiker vor mir, die sich in der Welt immer „am Vorabend großer Ereignisse" befinden, die Weltgeheimnisse stets aus erster Hand haben, mit Herablassung einiges davon ahnen lassen, am liebsten solche Begebenheiten, die schon in der Zeitung stehen, und überhaupt von dem ehrwürdigen Orakel der Alten sich nur darin unterscheiden, daß sie einen Fuß weniger haben. Dieser Typus ist unsterblich. So hat jeder Stand in der Welt seine Feldherrn und seine Rekruten, aber auch seine Wachtmeister, die nichts lieber haben als die Rekruten![1]

3. Der Kürassier.

Wenn bei dem Holkischen Jäger das Soldatenglück alles bedeutet, so legt der Pappenheimer Kürassier sein Selbstgefühl in die Soldatenehre, die ihm lieber ist als das Glück; es ist der Soldatenstand, den er liebt um des Standes willen, ohne jede Nebenrücksicht auf Gewinn und Beute. Hier steigt das Soldatenpathos auf eine Höhe, die an das Heroische reicht:

[1] Auftr. VI. V. 206 ff. VII. V. 454—455.

Der Soldat muß sich können fühlen.
Wer's nicht edel und nobel treibt,
Lieber weit von dem Handwerk bleibt.
Soll ich frisch um mein Leben spielen,
Muß mir noch etwas gelten mehr.
Oder ich lasse mich eben schlachten
Wie der Kroat — und muß mich verachten.

Wie der Holkische Jäger hat auch er die Welt durchstreift, viel gesehen und erlebt, aber was ihn am mächtigsten angezogen, war nicht das Soldatenglück, sondern nur die Waffen:

Seht, ich bin weit in der Welt 'rum kommen,
Hab' alles in Erfahrung genommen.
Hab' der hispanischen Monarchie
Gedient und der Republik Venedig
Und dem Königreich Napoli,
Aber das Glück war mir nirgends gnädig.
Hab' den Kaufmann gesehen und den Ritter,
Und den Handwerksmann und den Jesuiter,
Und kein Rock hat mir unter allen,
Wie mein eisernes Wamms gefallen.

Er verachtet nicht, wie der Holkische Jäger, die übrigen Stände der Welt, er liebt nur den seinigen über alles; er hat die echte Soldatenlaune, den reinen Soldatenhumor:

Will Einer in der Welt was erjagen,
Mag er sich rühren und mag sich plagen,
Will er zu hohen Ehren und Würden,

Bück' er sich unter die goldnen Bürden,
Will er genießen den Vatersegen,
Kinder und Enkelein um sich pflegen,
Treib' er ein ehrlich Gewerb' in Ruh'.
Ich — ich hab' kein Gemüth dazu.
Frei will ich leben und also sterben;
Niemand berauben und niemand beerben
Und auf das Gehudel unter mir
Leicht wegschauen von meinem Thier.[1]

4. Die Tiefenbacher.

Beiden, dem Jäger und dem Küraßier, von denen jeder in seiner Art ganz Soldat ist, stellen wir die gutmüthigen Tiefenbacher entgegen mit ihrer heimlichen Neigung zum friedlichen Bürgerleben, diese Philister unter den Soldaten, denen gar nicht behaglich ist in dem wilden Kriegstreiben und unter den eisernen Röcken. Wie der Pappenheimer sagt: „Und kein Rock hat mir unter allen wie mein eisernes Wamms gefallen" — wirft der Tiefenbacher ein: „Ne, das kann ich eben nicht sagen!"

Und die köstliche Scene, wie sich der Holkische Jäger mit dem Tiefenbacher abfindet. Die Soldaten schleppen den Bauern herbei, der sie im

[1] Auftritt XI. V. 908—913, 932—941, 943—953.

Spiel mit falschen Würfeln betrogen. Was man dem Unglücklichen mit Gewalt geraubt hat, wollte er mit List wiedergewinnen:

Nehmen sie uns das Unsere mit Scheffeln,
Müssen wir's wieder bekommen in Löffeln;
Schlagen sie grob mit dem Schwerte drein,
So sind wir pfiffig und treiben's fein.

An dem armen Bauern will sich das Sprüchwort bestätigen: die kleinen Diebe hängt man und die großen läßt man laufen. Da regt sich im Tiefenbacher zu Gunsten des Bauern das bürgerliche Gewissen:

Das kommt von der Desperation,
Denn seht! erst thut man sie ruiniren,
Das heißt, sie zum Stehlen selbst verführen.

„Was? Was?" ruft der friedländische Trompeter, „Ihr red't ihm das Wort noch gar? dem Hunde! thut Euch der Teufel plagen?" Etwas eingeschüchtert erwidert der philanthropische Tiefenbacher: „Der Bauer ist auch ein Mensch — so zu sagen". Da überkommt den Holkischen Jäger, diesen eingefleischten Wallensteiner, die höchste Verachtung, ihm erscheint der Arkebusier, wie dem Soldaten die Bürgerwehr:

Laß sie gehen! sind Tiefenbacher,
Gevatter Schneider und Handschuhmacher!

Lagen in Garnison zu Brieg,
Wissen viel, was Brauch ist im Krieg.

Der genialste Soldatenmaler kann in seinem besten Genrebilde aus dem Lagerleben nicht glücklicher sein, als Schiller in dieser keck hingeworfenen lebensvollen Scene.[1]

5. Der alte Tiefenbach.

In einem andern Genrebilde hat Schiller den Befehlshaber jener Leute gezeichnet, den alten Tiefenbach selbst; nur wenige Striche, aber das Bild ist vollendet. Es ist in den Piccolomini das Gastmahl bei Terzky, gleichsam das Gegenstück zum Lager. Statt der Soldaten zechen hier die Generale, die Häupter der Armee. Unter der Maske des glänzenden Bankets verbirgt sich der listige Plan, die Generale mit ihrem schriftlichen Wort unbedingt an Wallensteins Befehle zu fesseln. Der Wein muß dabei das Seinige thun und die Köpfe benebeln. Der Kellermeister soll das Beste aufgehen lassen, der alte Diener des Hauses schüttelt den Kopf zu dem königlichen Aufwand. Mit dem echten Selbstgefühl eines gräflichen Kellermeisters sagt er zu dem Rittmeister Neumann:

[1] Auftr. X. V. 650—659.

Der edle Wein! Wenn meine alte Herrschaft,
Die Frau Mama das wilde Leben säh',
In ihrem Grabe kehrte sie sich um!
Ja! ja! Herr Offizier! Es geht zurück
Mit diesem edlen Haus — kein Maß noch Ziel!
Und die durchlauchtige Verschwägerung
Mit diesem Herzog bringt uns wenig Segen.

Da ruft ein Bedienter: „Burgunder für den vierten Tisch!" Eine neue Aufregung für den Kellermeister, der im Stillen zählt: „Das ist die siebenzigste Flasche nun, Herr Leutnant". Ein Wort des Bedienten erklärt die ungeheure Vertilgung: „Das macht, der deutsche Herr, der Tiefenbach, sitzt dran".[1]

„Das war ein königliches Mahl!" sagt Tiefenbach zu Götz, wie sich die Gäste erheben. Es handelt sich noch um die Hauptsache, um die Unterschrift der listig veränderten Erklärung. Dem guten Tiefenbach ist bei der ganzen Scene nichts unbehaglich als das Stehen:

Vergebt, ihr Herrn, das Stehen wird mir sauer,
— — — — — — — — — — —
Das Haupt ist frisch, der Magen ist gesund,
Die Beine aber wollen nicht mehr tragen.

Man soll nicht, wie Isolani, glauben, daß die Corpulenz daran Schuld ist:

[1] Die Piccolomini IV, 5. V. 2045—2048.

Der Krieg in Pommern hat mir's zugezogen,
Da mußten wir heraus in Schnee und Eis,
Das werd' ich wohl mein Lebtag nicht verwinden.

Er ist kein Freund von vielem Lesen und Schreiben. Auch das Sprechen ist ihm unbequem. Als Terzky unter den Unterschriften ein Kreuz bemerkt, sagt Tiefenbach blos: „Das Kreuz bin ich". Das Weitere erklärt Isolani:

Er kann nicht schreiben, doch sein Kreuz ist gut,
Und wird ihm honorirt von Jud und Christ.

Daß die Juden dieses Kreuz honoriren, giebt uns gelegentlich noch einen Fingerzeig über Tiefenbachs ökonomisches Dasein. Braucht es mehr? Es ist in den wenigsten Zügen ein vollständiges, unvergeßliches Gemälde.[1]

6. Isolani.

Wie sich Tiefenbach zu den Arkebusieren, so verhält sich Isolani zu den Kroaten; es ist dieselbe Soldatenart, in die Potenz des Generals erhoben. Der Kroatenchef ist wie seine Leute raubgierig, beutelustig, guter Kompagnon bei Zechgelagen, übermüthig, biegsam und brauchbar zu jedem Geschäft, wobei für ihn etwas abfällt, er hat vor seinen Leuten nur den Rang und den Witz voraus,

[1] Ebendas. IV, 6 V. 2146, 2159—67, 2193—95.

er ist kein so dummer Teufel wie der Kroat, der das Halsband für die blaue Mütze vertauscht, er weiß was Gold ist und sieht es lieber bei sich als bei anderen. Die Scene ist äußerst ergötzlich, in der sich Isolani mit Questenberg, dem kaiserlichen Gesandten, mißt, der, die Kette um den Hals, im goldbesetzten Kleide darüber klagt, daß die Armee den Kaiser arm macht. Der Kroatenchef mustert mit kundigem Auge den reichen Anzug des Ministers und meint:

So arg kann's auch nicht sein. Ich sehe ja,
Es ist noch lang nicht alles Gold gemünzt.

Der Diplomat bleibt ihm die Antwort nicht schuldig, die eben so treffend ist, als Isolanis Insolenz:

Gottlob! Noch etwas Weniges hat man
Geflüchtet — vor den Fingern der Kroaten.[1]

Uebrigens sind wir mit Isolani schon vertraut, bevor wir ihn selbst sehen und hören. Um Tiefenbach im voraus zu charakterisiren, konnte Schiller nichts Besseres thun, als den Bedienten, der die siebenzigste Flasche für den vierten Tisch holt, rufen lassen: „das macht, der deutsche Herr, der Tiefenbach, sitzt dran". Und eben so glücklich

[1] Ebendas. I, 2. V. 147—150.

hat er Isolanis Art im voraus bezeichnet, wenn er im Lager die Marketenderin sagen läßt:

Der Graf Isolani, der böse Zahler,
Restirt mir allein noch zweihundert Thaler.[1]

7. Die Marketenderin.

Ich will doch die Marketenderin nicht blos um der Schulden Isolanis willen erwähnt haben, sie ist eine zu wichtige Person im Lager und von dem Dichter mit der besten Laune behandelt; hat er doch mit dem Namen dieser Figur die Gustel von Blasewitz verewigt, eine Erinnerung aus den fröhlichen Tagen von Dresden und Loschwitz. Die Soldatenwirthin gehört zu den Soldaten und ist auch mit ihrer Sinnesweise in das lustige und wilde Treiben des Lagers ganz eingelebt; die Armee kann nicht ohne den Wallenstein, und die Marketenderin nicht ohne die Armee bestehen. Wenn der Feldherr den Oberbefehl verliert, Offiziere und Soldaten entlassen werden, so ist die arme Frau ruinirt. Die halbe Armee steht in ihrem Schuldbuch; schon einmal ist ihr vor Stralsund die Wirthschaft zu Grunde gegangen, jetzt ist sie in Böhmen, um alte Schulden einzukassiren, während

[1] Wallensteins Lager XI. V. 825–26.

neue gemacht werden. Die Soldaten verstehen sich besser aufs Zechen, als aufs Zahlen. Während der ganzen Lagerscene, die Schiller uns vorführt, fällt es nur einem ein, nach der Zeche zu fragen, natürlich einem der „Gevatter Schneider und Handschuhmacher", der wahrscheinlich aus der Garnison zu Brieg diese üble Gewohnheit mitgebracht hat. Es ist der Tiefenbacher, den auch die Marketenderin nicht viel höher zu schätzen scheint als seine Zeche: „Gevatterin, was hab' ich verzehrt?" „Ach, es ist nicht der Rede werth!"

Ihr Soldatengeschmack ist im Kriege gebildet. Am meisten gefällt ihr der Küraßier. Wie der Tiefenbacher fragt: „Was ist's für einer? Es ist kein Böhm", antwortet die Marketenderin:

'S ein Wallon! Respect vor dem!
Von des Pappenheims Küraßieren.[1]

Ein Talent muß die Marketenderin mit dem Feldherrn gemein haben: das Soldatengedächtniß. Die unsrige ist ein wahres Soldatenlexikon, sie kennt, wen sie einmal gesehen hat, behält sich die Namen und Schicksale der Leute so gut, wie ihr Schuldbuch die Zechen, und ich würde mich nicht

[1] Ebendas. XI. V. 670—672.

wundern, wenn ihre Einbildungskraft in beiden Fällen die Dinge etwas vergrößerte, die Soldatenstreiche so gut wie die Schulden. Gleich bei ihrem ersten Auftreten giebt sie uns eine Probe von ihrem Marketendergedächtniß. Den langen Peter aus Itzehoe hat sie flüchtig gesehen damals, als er in Glückstadt die goldenen Füchse seines Vaters verspielte, und auf der Stelle erkennt sie ihn im Holkischen Jäger wieder, den sie hier in den böhmischen Kriegsquartieren wie von ungefähr findet. Und was hat sie selbst in der Zwischenzeit alles erlebt:

Bin hinauf bis nach Temeswar
Gekommen mit den Bagagewagen,
Als wir den Mansfelder thäten jagen.
Lag mit dem Friedländer vor Stralsund,
Ging mir dorten die Wirthschaft zu Grund.
Zog mit dem Succurs vor Mantua,
Kam wieder heraus mit dem Feria,
Und mit dem spanischen Regiment
Hab' ich einen Abstecher gemacht nach Gent.
Jetzt will ich's im böhmischen Land probiren,
Alte Schulden einkassiren —
Ob mir der Fürst hilft zu meinem Geld.
Und das dort ist mein Marketenderzelt.

Man sollte doch meinen, darüber hätte sie den langen Peter aus Itzehoe vergessen können! Und

das sind nicht ihre einzigen Erlebnisse. Sie hat auch nebenbei ihre weiblichen Abenteuer gehabt und weiß von einem Schottländer zu erzählen, der ihr mehr schuldig geblieben ist, als blos die Zeche:

Der Spitzbub! der hat mich schön betrogen,
Fort ist er! mit allem davon gefahren,
Was ich mir thät am Leibe ersparen.
Ließ mir nichts als den Schlingel da!

Das heißt, wie eine Marketenderin gesprochen, die vor den Soldaten kein Geheimniß hat. Die Geschichte hat sie gewiß schon sehr oft erzählt, und immer mit denselben Worten, denn der Soldatenjunge weiß gleich, wovon die Rede ist:

Mutter! sprichst du von meinem Papa?

Ich fürchte, wenn es mit dem Lager und der Armee zu Ende ist, wird unsere Gustel von Blasewitz nicht viel mehr mitnehmen, als was ihr der Schottländer hinterlassen.[1]

VII. Der Kapuziner.

Um das Lager Wallensteins, wie es Schiller gedichtet, für sich allein in Scene zu setzen, fand es Goethe wünschenswerth, den Umfang des Stückes zu erweitern. Dieser Veranlassung verdanken wir

---

[1] Ebendas. V. V. 138—150. V. 154—158.

das ergötzlichste Product Schillerscher Komik. Sollte das Soldatenpathos nicht weiter ausgesponnen werden, was die lebendige und drastische Wirkung geschwächt hätte, so war das Beste, diese Wirkung durch einen dramatischen Contrast zu verstärken. Es mußte aus einer ganz anderen Gegend der menschlichen Natur ein dem soldatischen ganz fremdartiges Pathos eingeführt werden, im schneidenden Gegensatze zur Sippschaft des Lagers: ein Pathos auch von der niederen Art und von rein komischer Wirkung. So entstand der unvergleichliche Kapuziner.

Goethe hatte dem Freunde in Jena einen Band gesammelter Schriften des Pater Abraham a St. Clara gesendet, den unter dem Titel „Reimb dich oder ich liß dich" dieser berühmte Kanzelredner der Leopoldinischen Zeit, ein Original mönchischer Beredsamkeit voll grobwitziger Einfälle und gelehrten Wustes, im Jahre 1687 zu Salzburg hatte erscheinen lassen. Darin befand sich ein Dutzend Tractätlein, welches die Türkengefahr jener Tage zur Veranlassung und darum die Worte: „Auf, auf, ihr Christen! Das ist: ein bewegliche Anfrischung der christlichen Waffen wider den

türkischen Blutegel" zur Aufschrift hatten. Schon im nächsten Jahre standen die Türken vor Wien und brachten den Kaiser und seine Hauptstadt in die Gefahr, woraus Sobieski sie rettete.

Aus diesen Tractätlein hat Schiller die Anregung und eine Reihe von Motiven zu der Kapuzinerpredigt geschöpft, welche die lustigen Lagerscenen durch das ergötzlichste Intermezzo unterbrechen und vermehren sollten.

Man vergleiche den Schillerschen Kapuziner mit seinem Vorbilde in Abraham a St. Clara, um zu erkennen, wie eigenartig und originell diese Figur unseres Dichters ist, obwohl die entlehnten Stellen zahlreich genug sind. Aus der Zerstreuung in der breiten Masse jener Tractätlein, die über hundert Quartseiten zählt, hat Schiller die wirksamen Momente schnell und glücklich herausgegriffen und in seiner Kapuzinerrede von nur 131 kleinen Verszeilen so verwerthet, daß sie ihr ganz angehörig erscheinen. Sogar die größere Hälfte der Motive, die in der Rede vorkommen, läßt sich auf Abraham a St. Clara zurückführen. Daß die Welt von Sünden strotze und der allmächtige Gott das Chiragra zu haben scheine, daß er den Ko-

meten wie eine Zuchtruthe am Himmel ausstrecke, das römische Reich römisch Arm, der Rheinstrom zum Peinstrom geworden, daß die Laster die Uebel und Strafen anziehe, wie der Magnet das Eisen, und niemand ärger frevle als die Soldaten mit Ehebrechen und Stehlen, Fluchen und Lästern: dies alles steht beim Pater Abraham zu lesen. Es fehlt auch nicht an den dazu gehörigen lateinischen Sprüchen und biblischen Figuren aus dem Alten und Neuen Testament, an den Klang- und Wortspielen, wie wenn es von den Soldaten heißt, daß sie den Muskateller lieber haben als die Musketen, Freßburg als Preßburg, das Sabinl als den Sabel; das Gebot „Nit stehlen" heiße bei den Soldaten „Mit stehlen", und was dergleichen mehr ist.

Der Moment, in welchem unser Kapuziner auftritt, konnte nicht drastischer gewählt sein. Der Jäger und der Dragoner zanken sich um das Mädchen, welches aufwartet; dieser will sie für sich allein haben, während jener sie mitbegehrt nach dem Spruche seines Kameraden:

Einer Dirne schön Gesicht
Muß allgemein sein wie's Sonnenlicht.

Gleich soll der Tanz losgehen. „Lustig, lustig! da kommen die Prager!“ ruft der Jäger und beginnt mit dem Mädchen zu tanzen, das ihm entspringt, und wie er sie haschen will, läuft ihm der Kapuziner in die Arme, der nun seinerseits den Soldaten aufspielt:

Heisa, Juchheia! Dudeldumdei!
Das geht ja hoch her. Bin auch dabei!

Der Aerger über die Türken liegt ihm noch im Gedächtniß:

Ist das eine Armee von Christen?
Sind wir Türken? sind wir Antibaptisten?
Treibt man so mit dem Sonntag Spott,
Als hätte der allmächtige Gott
Das Chiragra, könnte nicht drein schlagen?
Ist's jetzt Zeit zu Saufgelagen,
Zu Banketten und Feiertagen?

Wir sind schon mitten im dreißigjährigen Kriege. In den folgenden Worten entrollt sich die Scene des Kriegstheaters, welche dem Sturze Wallensteins vorangeht:

Quid hic statis otiosi?
Was steht ihr und legt die Hände in Schooß?
Die Kriegsfuri ist an der Donau los,
Das Bollwerk des Bayerlandes ist gefallen,
Regensburg liegt in des Feindes Krallen,
Und die Armee liegt hier in Böhmen,

Pflegt den Bauch, läßt sich's wenig grämen,
Kümmert sich mehr um den Krug, als den Krieg,
Wetzt lieber den Schnabel als den Sabel,
Hetzt sich lieber herum mit der Dirn',
Frißt den Ochsen lieber als den Oxenstirn.[1]

Wie nun der Kapuziner die Kriegszeiten schildert, die schrecklichsten, die Deutschland erlebt hat, nimmt die Rede einen gewaltigen Aufschwung; einige seiner Worte sind dem Pater Abraham entlehnt, aber von Schiller beflügelt:

Es ist eine Zeit der Thränen und Noth,
Am Himmel geschehen Zeichen und Wunder,
Und aus den Wolken, blutigroth,
Hängt der Herrgott den Kriegsmantel 'runter.
Den Kometen steckt er wie eine Ruthe
Drohend am Himmelsfenster aus,
Die ganze Welt ist ein Klagehaus,
Die Arche der Kirche schwimmt im Blute,
Und das römische Reich — daß Gott erbarm!
Sollte jetzt heißen römisch Arm,
Der Rheinstrom ist geworden zu einem Peinstrom,[2]

Jetzt folgt ein Guß von Schlagwörtern und Antithesen in lauter Klangspielen und grob akustischen Witzen:

Die Klöster sind ausgenommene Nester,
Die Bisthümer sind verwandelt in Wüstthümer,

[1] Ebendas. VIII. V. 482—501. Vgl. Abraham, S. 18.

[2] Lager VIII. V. 504—514. Vgl. Abraham, S. 12, 14, 16.

Die Abteien und Stifter
Sind nun Raubteien und Diebesklüfter
Und alle die gesegneten deutschen Länder
Sind verkehrt worden in Elender.[1]

Aber die Hauptsache, der Grund des ganzen Elends ist die Gottlosigkeit der Welt, vor allem die der Soldaten. Hier gelangt der Kapuziner in sein Fahrwasser:

Woher kommt das? das will ich Euch verkünden,
Das schreibt sich her von euern Lastern und Sünden,
Von dem Gräuel und Heidenleben,
Dem sich Offizier und Soldaten ergeben.
Denn die Sünd' ist der Magnetenstein,
Der das Eisen ziehet ins Land herein.
Auf das Unrecht, da folgt das Uebel,
Wie die Thrän' auf den herben Zwiebel,
Hinter dem **U** kommt gleich das **Weh**.
Das ist die Ordnung im a, b, c.[2]

Gleich folgt die Nutzanwendung auf die friedländische Soldateska, die den Sonntag in der Marketenderbude tanzt und zecht. Der Kapuziner muß der Masse imponiren. Dies geschieht am besten durch Worte, die sie am wenigsten versteht; er redet aus dem Unverständlichen ins Handgreif-

---

[1] Lager VIII. V. 515—520. Vergl. meine Schrift „Ueber den Witz" (2. Aufl. 1889), S. 121—125.

[2] Lager VIII. V. 521—530. Vgl. Abraham, S. 17.

liche und macht seinen eigenen Dolmetscher. Da kommen zu rechter Zeit die lateinischen Brocken, die wie vom Himmel in die Kapuzinerrede herabfallen und sich hier gleich in irdisches Deutsch auflösen, in gutes Lagerdeutsch:

Ubi erit victoriae spes,
Si offenditur Deus? Wie soll man siegen,
Wenn man die Predigt schwänzt und die Meß,
Nichts thut als in den Weinhäusern liegen?[1]

Und sofort sind Figuren aus der biblischen Geschichte bei der Hand, an deren Beispiel der Kapuziner den Soldaten ad oculos demonstrirt, wie sie nicht sind. Der Anblick dieser guten Vorbilder dient ihm selbst zur Erholung, er schöpft Athem und ruht einen Augenblick aus vom Aerger über die gottlose Soldateska; nach jedem Angriffe zieht er sich hinter die biblischen Bollwerke zurück, um gleich von neuem wieder auszufallen. Die zuchtlosen Soldaten in Wallensteins Lager und die frommen Kriegsleute im Lukasevangelium bilden einen recht handgreiflichen Contrast, den unser Kapuziner, um die Wirkung zu verstärken, in lateinischen und deutschen Worten zur Schau stellt:

[1] Lager VIII. V. 531—534. Vgl. Abraham, S. 67.

Zu dem Prediger in der Wüsten,
Wie wir lesen im Evangelisten,
Kamen auch die Soldaten gelaufen,
Thaten Buß' und ließen sich taufen,
Fragten ihn: Quid faciemus nos?
Wie machen wir's, daß wir kommen in Abrahams Schooß?
Et ait illis. Und er sagt:
Neminem concutiatis,
Wenn ihr niemanden schindet und plagt,
Neque calumniam faciatis,
Niemand verlästert, auf niemand lügt.
Contenti estote, euch begnügt,
Stipendiis vestris, mit eurer Löhnung
Und verflucht jede böse Angewöhnung.[1]

Hätte der Pater Abraham fünfzig Jahr früher gelebt, so würde er die damalige Soldateska (die unser Kapuziner vor Augen hat) gewiß auf gleiche Weise abgekanzelt haben, als er es in seinen Tractätlein gethan hat, wo er den österreichischen Soldaten sogar die türkischen als Muster gegenüberstellt. Hier redet der Kapuziner ganz aus der Seele und nach den Worten seines Vorbildes:

Es ist ein Gebot: Du sollst den Namen
Deines Herrgotts nicht eitel auskramen,
Und wo hört man mehr blasphemiren,
Als hier in den Friedländischen Kriegsquartieren?
Wenn man für jeden Donner und Blitz,

[1] Lager VIII. V. 543—556. Vgl. Abraham, S. 64 ff.

Den ihr losbrennt mit eurer Zungenspitz,
Die Glocken müßt' läuten im Land umher,
Es wär' bald kein Meßner zu finden mehr.
Und wenn für jedes böse Gebet,
Das aus eurem ungewaschnen Munde geht,
Ein Härlein ausging aus eurem Schopf,
Ueber Nacht wär' er geschoren glatt,
Und wär' er so dick, wie Absaloms Zopf.[1]

Kaum hat er sich erbost über das Lästern und Fluchen der Soldaten, so erbaut er sich sogleich an dem biblischen Gegentheile:

Der Josua war doch auch ein Soldat,
König David erschlug den Goliath;
Und wo steht denn geschrieben zu lesen,
Daß sie solche Fluchmäuler sind gewesen?
Muß man den Mund doch, ich sollte meinen,
Nicht weiter aufmachen zu einem Helf Gott!
Als zu einem Kreuz Sackerlot!
Aber wessen das Gefäß ist gefüllt,
Davon es sprudelt und überquillt.[2]

Das zweite Hauptlaster der Soldaten, welches der Kapuziner ganz nach der Art seines Vorbildes geißelt, ist das Stehlen. Doch weiß er die Raubsucht der Soldaten weit besser zu treffen, als Pater Abraham mit seiner Wortspielerei:

---

[1] Lager VIII. V. 557—569. Vgl. Abraham, S. 68.

[2] Lager VIII. V. 570—578. Vgl. Abraham, S. 68 u. 69.

Wieder ein Gebot ist: Du sollst nicht stehlen.
Ja, das befolgt ihr nach dem Wort,
Denn ihr tragt alles offen fort,
Vor euren Klauen und Geiersgriffen,
Vor euren Praktiken und bösen Kniffen
Ist das Geld nicht geborgen in der Truh,
Das Kalb nicht sicher in der Kuh,
Ihr nehmt das Ei und das Huhn dazu.
Was sagt der Prediger? contenti estote,
Begnügt euch mit eurem Kommisbrote.[1]

Die Entgegensetzungen und Vergleichungen, die der Kapuziner wie aus dem Aermel schüttelt, sind auf den Haufen berechnet; sie werden oft nur durch den äußeren Wortlaut gemacht und haben, wenn man sie näher beleuchtet, weder Verstand noch Sinn. Auch diese Blendung, diese Art von grober Sophistik darf in der Kapuzinerrede nicht fehlen. Wenn er z. B. sagt:

Die Frau in dem Evangelium
Fand den verlornen Groschen wieder,
Der Saul seines Vaters Esel wieder,
Der Joseph seine saubern Brüder;
Aber wer bei den Soldaten sucht
Die Furcht Gottes und die gute Zucht
Und die Schaam, der wird nicht viel finden,
Thät er auch hundert Laternen anzünden.[2]

---

1 Lager VIII. V. 579—588. Vgl. Abraham, S. 72 u. 73.
2 Lager VIII. V. 535—542. Vgl. Abraham, S. 70.

so besteht hier der ganze Gegensatz darin, daß in dem einen Fall etwas Gesuchtes gefunden, in dem andern Fall etwas Gesuchtes nicht gefunden wird, und die ganze Vergleichung liegt in dem Worte: wiederfinden. Gehört die Logik zum Menschen, so gehört diese Logik zum Kapuziner: sie stammt aus dem Munde des Pater Abraham.

Aber die eigentliche Zielscheibe der Rede ist der Abgott des Lagers, der Feldherr selbst, der an dem ganzen Unheil Schuld ist und schon ein Dorn in den Augen der Kirche. Hier steigt das Pathos des Kapuziners in seinem abgerichteten Aerger auf den Höhepunkt, und ein ganzes Hagelwetter von Schimpfreden stürzt herab auf das Haupt der Armee. Der Kapuziner erscheint für die ihm aufgetragene Sache als ein furchtloser Streithahn, der sich eher zerreißen, als seine Beute fahren läßt. So viel er in der Eile aufraffen kann von biblischen Figuren des schlimmsten Andenkens, die in seinen Augen lauter Ungeheuer sind, stellt er in Reih und Glied wie eine Sturmkolonne, womit er gegen den Feldherrn losfährt:

Aber wie soll man die Knechte loben,
Kommt doch das Aergerniß von oben!

Wie die Glieder, so auch das Haupt!
Weiß doch niemand, an wen der glaubt!
Das ist so ein Ahab und Jerobeam,
Der die Völker von der wahren Lehren
Zu falschen Götzen thut verkehren.
So ein Bramarbas und Eisenfresser,

— — — — — — — — — — —

So ein Teufelsbeschwörer und König Saul,
So ein Jehu und Holofern,
So ein listiger Fuchs Herodes,
So ein hochmüthiger Nebucadnezer,
So ein Sündenvater und muffiger Ketzer,
Läßt sich nennen den Wallenstein.
Ja freilich, er ist uns allen ein Stein
Des Anstoßes und des Aergernisses,
Und so lange der Kaiser diesen Friedeland
Läßt walten, so wird nicht Fried' im Land.

Dabei ist es ganz charakteristisch, wie die Soldaten im Lager die Rede aufnehmen. Sie zechen fort, lassen ruhig den Kapuziner hageln und wettern und hören behaglich zu, wie er ihnen den Text liest. Sobald er aber die Person des Feldherrn angreift, fährt der Holkische Jäger auf:

Herr Pfaff! uns Soldaten mag er schimpfen,
Den Feldherrn soll er uns nicht verunglimpfen.

Die Uebrigen, Trompeter und Rekrut ausgenommen, lassen sich die gute Laune nicht stören. Und die von den Schlimmen die Allerschlimmsten

sind und ganz besonders die Abkanzelung verdienen, denen gerade gefällt der Kapuziner am meisten: die Kroaten beschützen ihn und reden ihm gut zu, daß er im Text fortfahren möge:

Bleib da, Pfäfflein, fürcht' dich nit,
Sag' dein Sprüchel und theil's uns mit.[1]

VIII. Die Mörder Wallensteins.

Die Kapuzinerrede, so komisch sie ist, hat auch ihre ernste Bedeutung. So laut und öffentlich würde der Haß gegen Wallenstein nicht hervortreten, wenn nicht eine gleichgestimmte Macht im Hintergrund stände, die ihn nährt, unter den

[1] Lager VIII. V. 589—621. — Die Fluth der Schimpfreden, von denen der Kapuziner förmlich überquillt, erinnert uns an den Pater in den Räubern (Act II, Sc. 3). Wegen dieser ähnlichen Charakterart, die ins Komische fällt, habe ich beide Figuren als parallele Typen bezeichnet (S. 15 u. 45). Auch in den Reden des Pater Abraham fand Schiller Züge genug, die seinem Pater ähnlich sahen und ihn darum anheimelten. Man höre nur, wie dieser die Räuberbande betitelt: „Aussatz der Menschheit, Höllenbrut, köstliches Mahl für Raben und Ungeziefer, Kolonie für Galgen und Rad!“ Und den Hauptmann: „Herzog der Beutelschneider, Gaunerkönig, Großmogol aller Schelmen unter der Sonne!“ u. s. f. Schiller II. S. 100 ff.

Soldaten ausbreiten möchte und den Kapuziner vorschiebt, eine Macht, die nur darauf lauert, den Helden zu verderben. Die Rede verkündet Sturm. Die Wolken sammeln sich schon über dem Haupte des Feldherrn.

Und so hat das ganze Lager, wie lustig es ist, seinen ernsten und verhängnißvollen Charakter. Der Held folgt seinem Schicksal, die Soldaten folgen ihrem Glück, sie werden jenem nur so lange folgen, als das Glück seinem Schicksale treu bleibt: diese Treue ist die ihrige. Wallenstein ist ein Mann des Fatums, der mit den Sternen rechnet; seine Soldaten sind Leute der Fortuna, die mit der Windrose segeln. Sobald das Fatum des Helden aufhört, Fortuna zu sein, ist es zu Ende mit dem Abgott der Soldaten, und das lustige Volk des Lagers wird über Nacht ein bereitwilliges und gefügiges Werkzeug in der Hand seiner Feinde.

Dasselbe leichte und ergötzliche Pathos, das noch eben im Lager lustig geschwärmt und aus vollem Herzen gerufen hat: „Die Armee soll floriren und der Friedländer soll sie regieren!“ — läßt sich in Leuten, wie Deveroux und Macdonald, die

Partisane in die Hand drücken, um das Herz des Feldherrn zu durchbohren. Es ist dieselbe Soldatenart, die uns im Lager ergötzt hat und jetzt von Buttler schnell gewonnen wird, die furchtbare That zu vollbringen. Die beiden Hauptleute sind nicht schlimmer als die andern, sie sind nicht die einzigen, die zu der That sich bereit finden. Auf ihre erste Weigerung sagt Buttler: „Nun denn, so geht — und — schickt mir Pestalutzen!" Und er braucht nichts weiter zu sagen, um ihrer sicher zu sein. Sogleich besinnt sich Deveroux:

Nein, wenn er fallen muß, so können wir
Den Preis so gut verdienen, als ein anderer.

Macdonald stimmt ein:

Ja, wenn er fallen muß und soll und 's ist nicht anders,
So mag ich's diesem Pestalutz nicht gönnen.

Die beiden Hauptleute sind unter den Soldaten, was Rosenkranz und Güldenstern unter den Hofleuten, Collectivmenschen ihrer Art: wie diese, so sind sie alle! Wir fühlen uns vollkommen in die Grundstimmung und das Pathos des Lagers zurückversetzt, wenn Deveroux zu Buttler sagt: „Wir sind Soldaten der Fortuna, wer das Meiste bietet, hat uns". „Ja, so ist's", bekräftigt Macdonald.

Im Anfang sind beide Soldaten noch ganz friedländisch gesinnt. Sobald aber Buttler ihnen erklärt, daß er Wallenstein verderben wolle, sind sie im Klaren und lassen sich Grund und Ursach nicht weiter kümmern. „Ja so!" sagt Deveroux. Und Macdonald: „Das ist was anderes".

Der Feldherr soll lebend oder todt gefangen werden. So lautet die kaiserliche Ordonnanz. Man verspricht dem Thäter die reichste Belohnung. Dabei hat Deveroux nur seine Bedenken wegen der Belohnung, er kennt die Wiener Art:

Es klingt ganz gut. Das Wort klingt immer gut
Von dorten her. Ja, Ja! Wir wissen schon!
So eine guldne Gnadenkett' etwa,
Ein krummes Roß, ein Pergament und so was.
— Der Fürst zahlt besser.

„Ja", sagt Macdonald, „der ist splendid."

Nur daß sie selbst ihn tödten sollen, entsetzt zuerst ihr Soldatengefühl. „Das dünkt mir doch zu gräßlich", meint Deveroux. „Wenn's nur der Chef nicht wär', der uns so lang gekommandirt hat und Respect gefordert." Und Macdonald: „Ja, das ist wahr! Man hat auch ein Gewissen". Aber das Gewissen beschwichtigt sich bald bei dem Gedanken an Pestalutz. Es bleibt für Deveroux

nur ein gemüthliches Bedenken übrig, das sich aber auch nur vorübergehend regt. Den Rock, den er trägt, hat ihm der Herzog geschenkt:

Und wenn er mich nun mit der Pike sieht
Dastehn, mir auf den Rock sieht — sieh' — so — so —
Der Teufel hol' mich! ich bin keine Memme.

Zuletzt ist ihnen bei der Sache nicht wohl zu Muth. Der Respect vor dem Feldherrn, aus Ehrfurcht und Aberglauben gemischt, ist doch zu tief gewurzelt:

Es ist ein gar zu großes Haupt,
Man wird uns für zwei Bösewichter halten

sagt Macdonald.

Am Ende erscheint ihnen der Mord noch als eine Wohlthat, die sie dem Feldherrn erweisen. Diese Todesart schützt ihn vor dem Henker:

Komm, Macdonald! Er soll als Feldherr enden
Und ehrlich fallen von Soldatenhänden!

So wird der Abgott der Soldaten ihr Opfer. Dieselben Leute, die den Feldherrn noch eben vergöttert haben, finden sich bereit ihn zu morden; es genügt, daß sie von Buttler gehört haben: „Mit dem ist's aus. Sein Glücksstern ist gefallen." Sofort ist Deveroux im Klaren, was er zu thun hat:

Ja, Macdonald, da muß man ihn verlassen.

In ihren Herzen ist auch nicht die Spur einer tragischen Empfindung. Es ist dramatisch sehr richtig, daß Schiller in den Mördern Wallensteins die Soldatenart des Lagers mit ihrer gewissenlosen Leichtlebigkeit aufrecht erhalten und die furchtbare Scene, welche den Mord vorbereitet, komisch gefärbt hat. Sie durfte nicht anders sein, sie ist in der Ausführung ein Meisterstück und das letzte Werk von Schillers komischer Plastik[1].

IX. Der tragische und komische Dichter.

In den Triebfedern der menschlichen Charaktere und Schicksale mischt sich das Ergötzliche mit dem Furchtbaren, das Komische mit dem Tragischen: so will es die vielgestaltige Wirklichkeit des Lebens, welche überall die Gegensätze in einander webt und vereinigt. Wenn der dramatische Dichter dieser Natur den treuen Spiegel vorhalten und das Menschenleben abschildern will, wie es ist, so muß er die tragische Darstellungskraft mit der komischen verbinden. Die tiefere Einsicht in die menschliche Natur stellt dem dramatischen Dichter

---

[1] Wallensteins Tod. V. 2.

diese umfassende Forderung. Unter den Alten hat Sokrates, der Philosoph der Selbsterkenntniß, jene Einsicht gehabt und ihr gemäß die dichterische Aufgabe gewürdigt. Wir gedenken des platonischen Gastmahls, welches der Siegesfeier einer Tragödie galt, der ersten des Agathon: da habe Sokrates in der Frühe des anbrechenden Morgens mit Agathon, dem Tragödiendichter, und mit Aristophanes, dem größten Lustspieldichter der Welt, sich noch unterredet und beiden das Zugeständniß abgenöthigt, daß ein und derselbe Mann die Kunst der tragischen und der komischen Dichtung verstehen, und der tragische Dichter auch der komische sein müsse. Dies war der Kern des Gesprächs. Er hat wie ein Seher geredet. Sein Wort ist in der späten Nachwelt erfüllt worden, am mächtigsten durch Shakespeare. Ich aber wollte in dieser meiner zweiten Schillerschrift gezeigt haben, daß auch der größte tragische Dichter der Deutschen in seiner Weise ein Komiker war.

C. F. Winter'sche Buchdruckerei.